Ikon Imago

SCHRIFTEN ZUR ANGEWANDTEN SEELENKUNDE
HERAUSGEGEBEN VON PROF. DR. SIGM. FREUD
NEUNTES HEFT

RICHARD WAGNER IM „FLIEGENDEN HOLLÄNDER".

EIN BEITRAG ZUR PSYCHOLOGIE KÜNSTLERISCHEN SCHAFFENS

VON

DR. MAX GRAF.

LEIPZIG UND WIEN
FRANZ DEUTICKE
1911.

Verlags-Nr. 1787

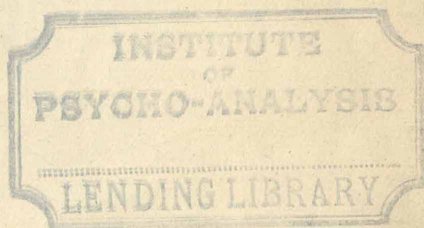
SCHRIFTEN ZUR ANGEWANDTEN SEELENKUNDE
HERAUSGEGEBEN VON PROF. DR. SIGM. FREUD
NEUNTES HEFT

RICHARD WAGNER IM „FLIEGENDEN HOLLÄNDER".

EIN BEITRAG ZUR PSYCHOLOGIE KÜNSTLERISCHEN SCHAFFENS

VON

DR. MAX GRAF.



LEIPZIG UND WIEN
FRANZ DEUTICKE
1911

Verlags-Nr. 1787.

K. und K. Hofbuchdruckerei Karl Prochaska in Teschen.

Vorwort.

Mit dieser Arbeit möchte ich die Erinnerung daran festhalten, in welchem Sinne von einer kleinen Gesellschaft, die sich mehrere Jahre hindurch im gastfreundlichen Hause Professor Freuds allwöchentlich versammelte, psychologische Probleme behandelt wurden. Vor diesem Freundeskreise, der mit gemeinsamer Arbeit den Versuch unternahm, die Freudschen Ideen auf den verschiedensten Arbeitsgebieten zu erproben, habe ich einen Vortrag über Richard Wagners „Fliegenden Holländer" gehalten, der der Ausgangspunkt geworden ist, von wo aus ich zu der vorliegenden Arbeit vorgedrungen bin. Denn die Gedanken, die ich hier entwickle, sind in ununterbrochenem Meinungsaustausch mit Professor Freud und infolge vielfacher Anregungen, die ich in den Diskussionen in seinem Hause erhielt, langsam gekeimt und die vorliegende Schrift ist die Frucht eines mehrjährigen Gedankenaustausches. Unmöglich wäre es mir, zu sondern, was die Arbeit an Ideen enthält, die spontan in mir aufgestiegen sind, was ich der Führung durch Professor Freud, was der Kritik einzelner Kollegen verdanke. So sei denn diese Studie dem alten Freundeskreise, dem sie ihre Entstehung verdankt, zur Erinnerung an lebendige Stunden gemeinsamen geistigen Strebens gewidmet.

Wien, Oktober 1910.

Max Graf.

musikalisch-massenhaften Leidenschaftlichkeit stand vor mir; und sie nicht etwa bloß nachzuahmen, sondern mit rückhaltloser Verschwendung nach allen ihren bisherigen Erscheinungen sie zu überbieten, das wollte mein künstlerischer Ehrgeiz«, gesteht Richard Wagner, der trotzdem nicht verhindern konnte, daß auch viel von dem Edlen und Stolzen seiner Natur, wodurch er Schiller so verwandt ist, in die Musik des »Rienzi« überfloß. In sorgenvollen Tagen, in denen ihn das Elend verhaßter Bühnenzustände, die Sorgen einer übergroß gewordenen Schuldenlast und eines zerrütteten Hausstandes bedrängten, wurde dieses Werk entworfen und ausgeführt. Auf diese Karte wollte Richard Wagner alles setzen; Ruhm, Reichtum und Ehren hingen von diesem einen Werke ab, das nach des Künstlers Absicht in der Pariser großen Oper, von der Meyerbeers Ruhm ausstrahlte, aufgeführt werden sollte. Selbst in dieser Verzerrung erkennt man schon den hohen Glauben Richard Wagners an seine Mission, den zehrenden Ehrgeiz, welcher den nach Riga verschlagenen Provinzkapellmeister durchflammte, das Phantastische seines Denkens. Wenn die Gerichtsdiener Zahlungsaufträge brachten, fanden sie den Kapellmeister mit einem französischen Sprachlehrer am Tische sitzend und damit beschäftigt, den »Rienzi« ins Französische zu übersetzen, und wenige Wochen später fanden sie die Wohnung leer, da Richard Wagner mit seiner Frau, dem Neufundländerhunde Robber und den Rienziskizzen geflüchtet war und auf einem Segelschiffe nach London, von hier aus nach Paris fuhr, der »grenzenlosen Stadt des Glanzes und des Elends«, in deren großen Oper in ihm »eine wollüstige, schmeichlerische Wärme« aufstieg, die ihn »zu dem Wunsche, zu der Hoffnung, ja zu der Gewißheit erhitzte, hier noch triumphieren zu können«. Zu der ehrgeizigen Massenhaftigkeit, der glänzenden Pracht, der heroischen Keckheit des »Rienzi«, welch ein Gegensatz im »Fliegenden Holländer«! Der »Rienzi« ist eine fünfaktige Oper, der »Fliegende Holländer« ist ursprünglich als Einakter in drei Szenen — als »dramatische Ballade« — gedacht gewesen und auch in seiner jetzigen Form, als Oper in drei Akten, ungewöhnlich kurz und zusammen-

gefaßt. Der »Rienzi« ist reich an handelnden Personen und an Volksmassen, an bunten und bewegten geschichtlichen Episoden; die Handlung des »Fliegenden Holländers« ist ganz schlicht auf vier Personen verteilt. Dem »Rienzi« gibt das bedeutende historische Moment, das sich in farbige Bühnenbilder auseinanderlegt, eigentümliche Größe; der »Fliegende Holländer« atmet in der Welt des Mythischen, der Volkssage, die sich hier zum ersten Male dem Künstler aufgeschlossen hat. Mit dem »Rienzi« wollte Richard Wagner reiche Mittel mit ehrgeizigem Sinne aufbietend, die möglichst stärkste äußere Wirkung erzielen; mit dem »Fliegenden Holländer«, der an Kindheitseindrücke Richard Wagners anknüpfend, zur deutschen Opernromantik zurückkehrt, innerlich rühren. So sind beide Werke verschieden durch die Behandlung des Textes, durch musikalischen Stil, künstlerische Absicht, Gefühls- und Stimmungsgehalt. Es ist als ob andere Augen die Phantasiebilder beider Werke erschaut, andere Ohren ihre Melodien und Klänge erlauscht hätten, und dennoch hat Richard Wagner den »Fliegenden Holländer« entworfen, während er am »Rienzi« arbeitete, so daß der Ursprung beider Werke benachbart ist, wie der zweier Quellen, die ihre Wasser nach zwei verschiedenen Richtungen ins Tal hinabsenden.

Diesen Gegensatz beider Werke hat Richard Wagner charakterisiert, indem er schrieb: »Das wirkungsvolle Theaterstück liegt dem »Fliegenden Holländer« gewiß nicht weniger zu Grunde, als dem letzten Tribunen. Nur fühlt wohl jeder, daß mit dem Autor etwas Bedeutendes vorgegangen war; vielleicht eine tiefe Erschütterung, jedenfalls eine heftige Umkehr, zu welcher Sehnsucht, wie Ekel gleichmäßig beitrugen.« Mit diesen Worten, die hellsichtig sind, wie alles andere, was Richard Wagner über die Art seines Schaffens niedergeschrieben hat — denn Richard Wagner schaute stets mit dem Blicke des Arztes auf das leidenschaftliche Wogen seiner Gefühlswelt hinab —, deutet der Künstler an, daß starke innere Erlebnisse den »Fliegenden Holländer« gestaltet hätten und daß dichterischer Gehalt und musikalischer Stil dieses Werkes durch

diese inneren Erlebnisse bestimmt worden seien. Was den »Fliegenden Holländer« vorzugsweise vom »Rienzi« und allen anderen Jugendwerken Richard Wagners unterscheidet, ist, daß in diesem Werke zum ersten Male die Probleme der Wagnerischen Seelenwelt, in künstlerische Bilder verwandelt, ihre Lösung gefunden haben, daß hier des Künstlers persönlichste Leiden, Zweifel, Sorgen und Wünsche, nicht wie in den bisherigen Werken nur zufällig gestreift, sondern in ihrem Kern ergriffen und ans Licht gestellt werden, daß hier — um es kurz und bündig herauszusagen — zum erstenmal Richard Wagner durchaus als Dichter vor seine Mitwelt tritt. Auch darüber hat sich Richard Wagner selbst verbreitet: »Mit dem »Fliegenden Holländer« — sagt er in seiner Mitteilung an seine Freunde — beginnt meine Laufbahn als Dichter, mit der ich die des Verfassers von Operntexten verließ« und in den Briefen an Röckel: »Die Periode, seit der ich aus meiner inneren Anschauung schuf, begann mit dem »Fliegenden Holländer«.

Vom »Rienzi« bis zum »Fliegenden Holländer« führt also nicht etwa wie später vom Holländer zum Tannhäuser und von diesem zum Lohengrin der gerade Weg naturgemäßer Entwicklung, vielmehr biegt hier der Weg von der bisher eingeschlagenen Richtung plötzlich ab und die Entwicklungsgeschichte Richard Wagners zeigt in diesem Augenblicke die größte Ähnlichkeit mit jener Henrik Ibsens, der nach der historischen Dichtung »Kaiser und Galiläer« mit scharfer Wendung auf die »Stützen der Gesellschaft« zuging.

»Leben heißt — dunkler Gewalten
Spuk bekämpfen in sich.
Dichten — Gerichtstag halten
Über das eigene Ich«

hatte Henrik Ibsen gesungen, und Gerichtstag halten über das eigene Ich wollte Richard Wagner im »Fliegenden Holländer«, dessen Dichtung ihn veranlaßte, »nach innen in die Gegend seines Wesens zurückzuziehen, wo der sehnsüchtige Drang den gewohnten Verhältnissen sich zu entreißen, seine stachelnde Nahrung fand«. Erst von jenem Augenblick an,

da der »Holländer« geboren wurde, datiert im Reiche der Kunst ein neues Zeitalter: das Zeitalter Richard Wagners.

Im »Fliegenden Holländer« steckt also zum erstenmal der ganze Wagner, nicht bloß eine einzelne Stimmung, wie etwa im »Rienzi«, wo der stolze Idealismus des ehrgeizigen Musikers, der Großes ersehnte, zu Tönen geworden ist. Das Innerste seiner Seele, das Tiefste, Verborgenste, all das was ihn unselig machte, von Ort zu Ort trieb und seine Leidenschaften stachelte, all das, was ihn in Stunden, wo sein Gemüt sich beruhigte, mit überschwänglichem Glücksgefühl erfüllte, die Phantome von Befreiung, Erlösung: leidenschaftliche Erregung und brünstiges Erschauern traten in diesem Werke zu Tage, wurden zu Gestalt, zum Bild, zum Klang. Die tiefsten Brunnen seiner Seele fingen auf einmal an zu rauschen, in allen Winkeln und Abgründen summte und klang es. Zum erstenmal erschaute Wagners Blick Gestalten, die ihm glichen, in denen er sich wiederfand, wie Goethe im »Werther«, die ihm manch quälendes Geheimnis seines Wesens offenbarten und zum erstenmal muß es Wagner auch erfahren haben, daß ihm ein Kunstwerk zur Befreiung werden könne, wie Gebet und Beichte dem Frommen, wie ein ärztlicher Eingriff dem Kranken. Alle Werke, die Richard Wagner dem Holländer folgen ließ, stehen mit diesem Werke in innerer Verbindung. Die dichterischen Probleme, die im Holländer zum erstenmal berührt werden, kehren in immer neuen Formen zurück. Die Gestalten dieses Werkes verwandeln sich in neue Erscheinungen, poetische und musikalische Motive, hier nur flüchtig angeschlagen, tauchen erweitert, ausgebreitet, bereichert aufs neue empor. Am »Fliegenden Holländer« dichtend, hatte Richard Wagner sich selbst kennen und seine seelischen Konflikte verstehen gelernt. Ist nicht die Figur des »Fliegenden Holländers« Richard Wagner in Lebensgröße? In ihr hat der Künstler seine Lebenskämpfe, seine Sehnsucht, sein Niederbrechen, sein Todesverlangen, das noch den Fünfzigjährigen mit Verzweiflung erfüllen sollte, verkörpert. Wie diesen bleichen Mann trieb es ihn von Stadt zu Stadt, von Land zu Land, von Gefährten zu Gefährten,

als jagte ihn ein teuflischer Fluch. Hatte sich ihm ein Bild der Hoffnung und der Erlösung vor Augen gestellt, so schwand es alsbald wieder, ihn mit der Unruhe und Qual seiner Natur allein zurücklassend. Sehnsüchtig begehrte er der Liebe, allein die Frau, die er gefreit, konnte ihm das Glück nicht geben, das er erträumte und die aufopfernde Treue, von der er eingehüllt werden wollte, und wiederum ersehnte er das Sterben, das Aufgehen im All, das Hinschwinden in der Umarmung des Todes, denn Liebessehnsucht und Todessehnsucht fluteten stets durcheinander. So hatte Richard Wagner den »Fliegenden Holländer« gesehen und sich in ihm, und immer wieder war es diese Gestalt, die in neuer Verkleidung vor seinem inneren Auge emportauchte. Blut vom Blute und Fleisch vom Fleische des Holländers ist der Tannhäuser, von dem Richard Wagner sagte, daß diese Gestalt aus seinem Inneren entsprungen. Die leidenschaftlichen Ausbrüche, die krampfhaften Ekstasen, die Sehnsucht nach Erlösung machen beide Gestalten zu Bluts- und Leidensverwandten. Der Schrei der Unbefriedigung entringt sich beider Brust. Derselbe Dämon ist es, der den Holländer von der Küste aufs Meer, vom Meere zur Küste und den Tannhäuser aus der Wartburg in den Venusberg und aus dem Venusberg in die Wälder Thüringens treibt. Derselbe Dämon, der Richard Wagner von Ort zu Ort, übers Meer, nach Paris jagt und dem Schiffbrüchigen tröstliche Bilder von Ruhm und Glanz vor die Augen zaubert. Und wer anderer ist Wotan, wie wir ihn in der Walküre sehen, als der Holländer, dem man einen weiten blauen Mantel umgetan und den Weltenspeer in die Hand gedrückt hat? Dieselben Leidenszüge sind dem Antlitz des unseligen Meerfahrers und des Göttervaters eingegraben und wie der Holländer ersehnt Wotan nur eines: »das Ende! das Ende!« Wiederum ist es der Holländer, der wundensiech unter der Linde seines Vaterschlosses fiebernd sich herumwirft, Tristan, der den Tod, das Aufgehen im All sich erwünscht, und nicht sterben kann. Und noch im letzten Werke Richard Wagners, worauf schon der Glanz der scheidenden Alterssonne mild verklärend ruht, erinnert die Gestalt des Amfortas an die des Hollän-

ders. Doch, was sagen wir erinnert. Ist es doch der Holländer leibhaftig, der im Gralsschlosse in seelischer und körperlicher Qual sich windend, nach dem Tode schreit. Ein alter Mann hat diese Tragödie gedichtet und weder das Alter, noch Erfolge, noch die Liebe einer starken Frau konnte die Spannungen in der Natur dieses leidenschaftlichen Mannes mildern und die vulkanischen Ausbrüche seines Temperaments mäßigen. Der Sechsundzwanzigjährige, der im Bilde des Holländer seine eigene Seele malen will und der Dreiundsechzigjährige, der die Arbeit am Parsifal aufnimmt und die Amfortasgestalt lebendig macht, wie nahe stehen sie sich, wie sind sie sich gleich geblieben an Sturmgewalt des Innern. Das Alter hat Richard Wagner nicht ausgekühlt und die Flammen, die in ihm brannten, sanken niemals zusammen.

Wie Richard Wagner mit der Gestalt des Holländers zum erstenmal eine Vision seiner Schmerzen gegeben, hat er in der Gestalt Sentas zum erstenmal das Bild einer Frau gezeichnet, wie sie in Träumen und Träumereien erschienen sein mag, wenn die fieberhafte Erregung seines Innern ekstatischer Glückstimmung wich. Solchen Stimmungswechseln war Richard Wagner während seines ganzen Lebens unterworfen — »ich kann nur in Extremen leben« — und die Erfahrung, daß Stunden, in denen alle Wunden seiner Natur heftiger brannten, mit solchen wechselten, in denen es wie Balsam auf diese Wunden träufelte, hat Richard Wagner immer aufs neue symbolisiert. Wir besitzen aus Richard Wagners Feder eine Selbstanalyse dieser zwiespältigen Regungen in seinem Seelenleben, die zwar aus der Zeit des »Tannhäusers« stammt, allein auch für die des Holländers gilt, wie sie auch für die des Parsifals zutreffend ist. In der Mitteilung an seine Freunde schreibt Richard Wagner: »Durch die günstige Veränderung meiner äußeren Lage . . . war ein Verlangen in mir genährt, das mich auf Genuß hindrängte, und um dieses Genusses willen mein inneres, unter leidenvollen Eindrücken der Vergangenheit und durch den Kampf gegen sie, in mir gestaltetes Wesen von seiner eigentümlichen Richtung ablenkte. Ein Trieb, der in jedem Menschen zum

unmittelbaren Leben hindrängt, bestimmte mich in seinen besonderen Verhältnissen als Künstler in einer Richtung, die mich wiederum sehr bald und heftig anekeln mußte . . . . Wandte ich mich hievon mit Widerwillen ab, und verdankte ich die Kraft meines Widerwillens nur meiner bereits zur Selbständigkeit entwickelten menschlich künstlerischen Natur, so äußerte sie sich, menschlich und künstlerisch, notwendig als Sehnsucht nach Befriedigung in einem höheren, edleren Element, das mir . . . . als ein reines, keusches, jungfräuliches, unnahbar und ungreifbar liebendes erscheinen mußte. Was endlich konnte diese Liebessehnsucht, das Edelste, was ich meiner Natur nach zu empfinden vermochte, wieder anders sein, als das Verlangen nach dem Hinschwinden aus der Gegenwart, nach Ersterben in einem Element unendlicher, irdisch unvorhandener Liebe, wie es uns mit dem Tode erreichbar schien . . . Es war eine verzehrend üppige Erregtheit, die mir Blut und Nerven in fiebernder Wallung erhielt, als ich die Musik des Tannhäusers entwarf und ausführte. Meine wahre Natur, die mir im Ekel vor der modernen Welt und im Drang nach einem Edleren und Edelsten ganz wiedergekehrt war, umfing wie mit einer heftigen und brünstigen Umarmung die äußersten Gegensätze meines Wesens, die beide in einem Strom: höchstes Liebesverlangen mündeten . . .« Das »höhere edlere Element«, welches dem zwischen solchen Gegensätzen des Empfindungslebens herumgeworfenen Künstler als »ein reines, keusches, jungfräuliches, unnahbar und ungreifbar liebendes« erschien, symbolisierte er in Frauengestalten, deren Reihe mit Senta beginnt und von hier zu Elisabeth, Elsa und immer großartiger sich steigernd, zu Sieglinde und Isolde weiterführt. Versetzt man Senta in die bürgerliche Welt des Mittelalters, unter Meister und Zünfte, so wird aus der nordischen Schifferstochter Meister Pogners Töchterlein, die ihren Junker im Bilde Albrecht Dürers sieht, wie Senta den Holländer im alten, vom Urahn vermachten Bilde. Gewiß hat Evchen Pogner ihren Junker auch schon im Traume erschaut, wie Elsa ihren Ritter, gewiß hat sie ihre Stunden des Phanta-

sierens, ihre Tagträume, ihre Absences, wie Senta. Alle diese Frauen gleichen einander durch die sehnsüchtige Gefühlswelt, die sich hinter ihrem Schweigen verbirgt, durch den starr in die Weite gerichteten Blick, durch das Träumen von Dingen, von denen ihre Umgebung nichts erfaßt und nichts weiß, durch ein erhöhtes Seelenleben, das den Männern und Frauen des Alltags phantastisch erscheint. Wie viele Frauen haben nicht, seitdem Richard Wagner diese Gestalten gezeichnet hat, versucht, das Leben dieser Mädchen und Frauen nachzuleben, die der Phantasie des Künstlers als Erfüllung sehnsüchtiger Wünsche erschienen! Ein ganz moderner Frauentypus ist durch Richard Wagner erst geschaffen worden.

Holländer und Senta — in diesen zwei Gestalten war zum erstenmal zum Symbol, zum Bild, zur lebenden Erscheinung geworden, was Richard Wagners Seele an gegensätzlichen Regungen und Stimmungen erfüllte. Die Stunden des unbefriedigten Verlangens, des wilden Genußtriebes, der Sinnengier, die keine Sättigung finden konnte und trüber Verzweiflung wich, und die Stunden seligsten Phantasieglückes lösten einander ab, wilde Dämonen und eine strahlende Engelschar kämpften um die Herrschaft dieser Seele, die voller Klang war und alle Kämpfe in Klänge umwandelte. Haben wir vor kurzem jene Beichte Wagners zitiert, die aus der Zeit des Tannhäusers stammend, so beredt das Ringen zwischen dem Triebe zum Genusse und der Sehnsucht nach einem Elemente keuscher, reiner Liebe schildert, so wollen wir hier gleichsam die Fortsetzung aus der Zeit des Lohengrin anfügen: »Im Tannhäuser hatte ich mich aus der frivolen, mich anwidernden Sinnlichkeit . . . herausgesehnt: auf die ersehnte Höhe des Reinen, Keuschen, Jungfräulichen hatte ich mich durch die Kraft meines Verlangens nun geschwungen. Ich fühlte mich außerhalb der modernen Welt in einem klaren heiligen Ätherelement, das mich in der Verzückung meines Einsamkeitsgefühles mit den wollüstigen Schaudern erfüllt, die wir auf den Spitzen der hohen Alpe empfinden, wenn wir, vom blauen Luftmeere umgeben, hinab auf Gebirge und Täler

blicken. Mich wärmte auf jener Höhe der Sonnenstrahl der Liebe, deren wahrhaftigster Drang mich einzig aufwärts getrieben hatte. Gerade diese selige Einsamkeit erweckte mir, da sie mich kaum umfing, eine neue, unsäglich bewältigende Sehnsucht: die Sehnsucht aus der Höhe nach der Tiefe, aus dem sonnigen Glanze der keuschesten Reine nach dem trauten Schatten der menschlichsten Liebesumarmung.« Nichts ist menschlich interessanter, als die Vergleichung dieser beiden Stellen. In Richard Wagners Seele war ein ewiges Auf und Ab, ein Konflikt ohne Ende, ein krampfhafter Wechsel zwischen leidenschaftlicher Aufregung und glückesvoller Beruhigung. Gewiß ist es aber eine der Grundbedingungen dramatischen Schaffens, daß sich, wie hier, zwei gleich starke, gegensätzliche Triebe die Wage halten. Goethe bemühte sich sein ganzes Leben lang, die Wertherleidenschaften und Wertherstimmungen zu unterdrücken und alles Trübe und Stürmische von sich fernzuhalten, den Werther las er, wie Jean Paul sagte, zehn Jahre nicht, um sich der vorübergegangenen Affekte nicht zu erinnern und dem Tasso ging er aus dem Wege. Mit Gewalt hielt er die leidenschaftlichen Triebe nieder und bemerkte zu Eckermann, daß ihn schon der Versuch einer Tragödie zerstören würde. Gleiche Furcht war Richard Wagner, wie jedem echten Tragiker fremd. Unerschrocken entfesselte er — seit dem »Fliegenden Holländer« — alle Stürme seines Innern, deren Gewalt einen Schwächeren vernichtet hätte.

Nicht nur die dramatischen Hauptmotive des Wagnerschen Schaffens treten im »Fliegenden Holländer« aus der Tiefe des Unbewußten heraus, sie reißen auch eine Unzahl kleiner Nebenmotive mit sich, die man in den nachfolgenden Werken wiederfindet. Im Tonfall, im Klang der Stimme erinnert Daland zweifellos, wenn auch nur von fern, an die späteren würdevollen Wagnerischen Väter, an den Landgrafen Hermann, an Pogner. Die scharf charakteristischen Nebenfiguren (Steuermann, Mary) gleichen ersten Entwürfen zum Steuermanne in »Tristan und Isolde« und der Frau Magdalena in den »Meistersingern von Nürnberg«. Ferner: erst vom »Fliegen-

den Holländer« an läßt Wagner die Natur in seinen Werken in großem Stile mitmusizieren und der junge Meister, der hier den Nordlandssturm vorüberbrausen läßt, wird in seinem »Ring des Nibelungen« als reifer Künstler allen Naturstimmungen ihre tönende Seele geben. Vom Musikalischen soll hier nicht geredet werden, sonst müßte gezeigt werden, daß die Art der Motivbildung, die Art, wie der Künstler mit musikalischen Einleitungen vor den Akten Stimmung erzeugt, den »Fliegenden Holländer« mit den folgenden Werken zu einer Einheit zusammenschließt; es müßte auf einzelne Takte im »Fliegenden Holländer« hingewiesen werden, die in der »Walküre« und in »Tristan und Isolde« wieder auftauchen; es müßte erörtert werden, daß der »Fliegende Holländer«, »Tristan und Isolde« und die »Götterdämmerung« in ähnlicher Weise abgeschlossen werden. Im großen und im kleinen, in den Hauptzügen und den Episoden wird immer wieder klar, daß der »Fliegende Holländer« in der Entwicklung Richard Wagners eine ganz besondere Stellung einnimmt. Der ganze Richard Wagner tritt hier zum erstenmal auf die Bühne. Alle künstlerischen Probleme, die den Künstler das ganze Leben lang beschäftigen, werden hier erörtert. Hier blickt man in die Seele Richard Wagners ganz hinein, und wenn man etwas über den Künstler Richard Wagner erfahren will, muß man dieses Werk genau analysieren.

* *
*

Vor allem sollen die wichtigsten Momente der Entstehungsgeschichte des »Fliegenden Holländers« zergliedert werden. Wie hat Richard Wagner den Holländerstoff gefunden und wie hat er ihn sich angepaßt? Was hat er übernommen, was neu gedichtet?

Die Holländersage war Richard Wagner, den schon als Knabe vorzugsweise mythische Stoffe fesselten, lange bekannt, bevor er die Holländerdichtung entwarf und die Holländerstimmung war ihm, der von einer Bühne zur anderen verschlagen wurde, der nirgendwo Rast und Ruhe fand, bald in üppigen Hoffnungen sich berauschte, bald verzweifelnd zusammenbrach, frühzeitig vertraut.

Wenn er diese Gemütsstimmungen in einer Gestalt verkörpern wollte, so waren es ursprünglich die des Odysseus und des Kolumbus, die seine Phantasie erwärmten, denen er sich verwandt fühlte und denen er seine Sorgen anvertraute. Odysseus und Kolumbus, sie beide waren Seefahrer, der eine von des Gottes Haß verfolgt, mit der Sehnsucht nach Haus und Weib im Herzen, im Meere herumirrend, der andere ein kühner Schiffer, der einem Ideal nachfuhr, vom Zweifel und Spott verfolgt und doch voll felsenfesten Vertrauens. Mit diesen beiden Männern, denen Wagner sich in seinen Phantasien verglich, war er schon von seiner Knabenzeit her befreundet. Die Odyssee war des Gymnasiasten Lieblingsbuch gewesen und Wagners Lieblingsschwester, Cäcilie, berichtet, wie gern Richard von Odysseus und Kirken erzählte. Für Kolumbus aber hatte jener Mann ein warmes, menschliches Interesse, der auf den Knaben einen besonders starken Einfluß hatte, sein Oheim Adolf Wagner, der auch die Spotornosche Biographie des Amerikafahrers ins Deutsche übersetzt hatte. Richard Wagner war also mit diesen beiden Männern von Jugend an aufgewachsen und hatte ihnen auch wohl ein Seelenleben angedichtet, wie es ihm vertraut war, denn jener Odysseus, der sich aus den Stürmen und Wogen nach dem Weibe sehnt und Kolumbus, wie ihn die kurz vor dem Holländer komponierte Kolumbus-Ouvertüre Richard Wagners schildert, der bald entmutigt verzagt, bald stolz sich aufrichtet, sind eigentlich Wagnerische Umbildungen jener zwei Gestalten nach seinem eigenen Ebenbild. In keiner hat Richard Wagner ein vollständiges Symbol seiner Natur wiedergefunden. Erst der Holländer, welcher Züge des Odysseus und solche des Kolumbus vereinte, der Seefahrer war gleich ihnen, der im Toben des Meeres nach dem Weibe sich sehnte wie Odysseus, der »nach dem Neuen, Unbekannten, noch nicht sichtbar Vorhandenen, aber im voraus Empfundenen« verlangte, wie Kolumbus: erst dieser bleiche Meerdämon konnte ein treues Bild dessen werden, was Richard Wagner litt und wünschte. Nicht übersehen mag werden, daß Richard Wagner, bevor er den »Fliegenden Holländer« dichtete, dem Meeres-

ufer sich genähert hatte, den Seewind kennen lernte und Kauffahrteischiffe sah. In Königsberg, Memel und Riga war er ein Meeresanwohner geworden, nach Riga war er überdies zur See, auf einem Segelschiff, gekommen. Wenn der Sturm blies und Schiffe mit den Wogen kämpften, wenn er im Hafen von Riga den buntbewimpelten Mastenwald sah und vor Kneipen vorüberging, wo Matrosen zechten, mag er mit dem Meeresleben verwachsen sein, es war ihm ein vertrautes Element und im Tosen des Windes und dem Brausen der Wellen mochte er schon frühzeitig ein Gleichnis seiner Stimmungen gesehen haben, denn es war eine trostlose Zeit, die er in Königsberg und Riga verbrachte.

In Riga, im Jahre 1838, lernte er die Sage des »Fliegenden Holländers« in einer neuen Fassung kennen, die Heinrich Heine dem alten Stoffe gegeben hatte und von der Richard Wagner in seiner damaligen Stimmung besonders gefesselt wurde.

Diese Heinesche Fassung war im Jahre 1834 im ersten Bande des »Salons« erschienen, wo sie den »Memoiren des Herrn von Schnabelewopski« eingefügt war, ein Meisterstück der Heineschen Erzählungskunst, das von Lichtern der Ironie beglänzt wird und durch launische Unterbrechungen, Seitensprünge und Einschiebsel das echt Heinesche Gepräge erhält. Heinrich Heine erzählt den Inhalt eines Theaterstückes, das er im Theater zu Amsterdam gesehen haben will und das die Fabel des »Fliegenden Holländers« zum Inhalte hat.

Erster Akt: »Es sind wieder sieben Jahr' verflossen, der arme Holländer ist des endlosen Umherirrens müder als jemals, steigt ans Land, schließt Freundschaft mit einem schottischen Kaufmann, dem er begegnet, verkauft ihm Diamanten zu spottwohlfeilem Preise, und wie er hört, daß sein Kunde eine schöne Tochter besitzt, verlangt er sie zur Gemahlin. Auch dieser Handel wird abgeschlossen.«

Zweiter Akt: »Nun sehen wir das Haus des Schotten; das Mädchen erwartet den Bräutigam, zagen Herzens. Sie schaut oft mit Wehmut nach einem großen verwitterten Ge-

mälde, welches in der Stube hängt und einen schönen Mann in spanisch-niederländischer Tracht darstellt; es ist ein altes Erbstück, und nach der Aussage der Großmutter ist es ein getreues Konterfei des »Fliegenden Holländers«, wie man ihn vor hundert Jahr' in Schottland gesehen, zur Zeit König Wilhelms von Oranien. Auch ist mit diesem Gemälde eine überlieferte Warnung verknüpft, daß die Frauen der Familie sich vor dem Original hüten sollten. Eben deshalb hat das Mädchen von Kind auf sich die Züge des gefährlichen Mannes ins Herz geprägt. Wenn nun der wirkliche »Fliegende Holländer« leibhaftig hereintritt, erschrickt das Mädchen; aber nicht aus Furcht. Auch jener ist betroffen bei dem Anblick des Porträts. Als man ihm bedeutet, wen es vorstelle, weiß er jedoch jeden Argwohn von sich fernzuhalten; er lacht über den Aberglauben, er spöttelt selber über den »Fliegenden Holländer«, den ewigen Juden des Ozeans; jedoch unwillkürlich in einen wehmütigen Ton übergehend, schildert er, wie Mynheer auf der unermeßlichen Wasserwüste die unerhörtesten Leiden erdulden müsse, wie sein Leib nichts anderes sei, als ein Sarg von Fleisch, worin seine Seele sich langweilt, wie das Leben ihn von sich stößt und auch der Tod ihn abweist; gleich einer leeren Tonne, die sich die Wellen einander zuwerfen und sich spottend einander zurückwerfen, so werde der arme Holländer zwischen Tod und Leben hin und her geschleudert, keines von beiden wolle ihn behalten; sein Schmerz sei tief wie das Meer, worauf er herumschwimmt, sein Schiff sei ohne Anker und sein Herz ohne Hoffnung. Ich glaube, dies waren ungefähr die Worte, womit der Bräutigam schließt. Die Braut betrachtet ihn ernsthaft und wirft manchmal Seitenblicke nach seinem Konterfei. Es ist, als ob sie sein Geheimnis erraten habe, und wenn er nachher fragt: Katharina, willst du mir treu sein? antwortete sie entschlossen: Treu bis in den Tod!«

Nun schaltet Heinrich Heine das Abenteuer mit der reizenden, blonden Amsterdamerin ein, läßt alle schillernden Reize gassenbübischer Laune sprühen und fährt re bene gesta fort:

Dritter Akt: »— — Als ich ins Theater noch einmal zurückkehrte, kam ich eben zur letzten Szene des Stückes, wo auf einer hohen Klippe das Weib des »Fliegenden Holländers«, die Frau fliegende Holländerin, verzweiflungsvoll die Hände ringt, während auf dem Meere, auf dem Verdeck seines unheimlichen Schiffes, ihr unglücklicher Gemahl zu schauen ist. Er liebt sie und will sie verlassen, um sie nicht ins Verderben zu ziehen, und er gesteht ihr sein grauenhaftes Schicksal und den schrecklichen Fluch, der auf ihm lastet. Sie aber ruft mit lauter Stimme: Ich war dir treu bis zu dieser Stunde, und ich weiß ein sicheres Mittel, wodurch ich dir meine Treue erhalte bis in den Tod!

Bei diesen Worten stürzt sich das treue Weib ins Meer, und nun ist auch die Verwünschung des »Fliegenden Holländers« zu Ende, er ist erlöst, und wir sehen, wie das gespenstische Schiff in den Abgrund des Meeres versinkt.«

»Die Moral des Stückes ist für die Frauen, daß sie sich in acht nehmen müssen, keinen »Fliegenden Holländer« zu heiraten; und wir Männer ersehen aus diesem Stücke, wie wir durch die Weiber im günstigsten Falle zu Grunde gehen:« mit diesem echt Heineschen Epilog, einem ironischen Fabula docet, schließt die Erzählung.

Was Richard Wagner an dieser Erzählung so sehr fesselte, daß er sie als Szenarium für seine Oper verwendete und den tragischen Stamm seiner Dichtung aus dem kapriziös angeordneten Heineschen Garten herauswachsen ließ, war das von Heine neu der Sage hinzugefügte Motiv, daß der Holländer durch die aufopfernde Treue eines Weibes erlöst werden könne. Damit hatte er Richard Wagner das Stichwort gebracht und dem Dichter die Zunge gelöst, denn gerade in jener Zeit hatte dieses dichterische Motiv für Wagner eine ganz besondere Bedeutung. Dem Holländer gleich war der Dreiundzwanzigjährige, um sich aus den Stürmen seines Lebens und seiner Seele zu erretten, ans Land gegangen, um ein Weib zu freien. In der Schauspielerin Wilhelmine Planer glaubte er die hingebungsvolle Treue gefunden zu haben, von der er sich die Beruhigung seiner friedlosen Natur

erhoffte, allein schon nach den ersten sieben Monaten der rasch geschlossenen Ehe verließ Minna Wagner das Haus des Künstlers, der bei den Königsberger Gerichten die Klage auf Ehescheidung einbrachte. In Riga war zwar wieder eine Aussöhnung der beiden Gatten erfolgt, allein die Worte des Holländers:

Nennst du des Weibes schönste Tugend
Nennst ew'ge Treue du nicht dein

haben doch ihren besonderen Sinn, und das weitere Zusammenleben beider wurde, trotz der kindlichen Gutmütigkeit Richard Wagners und dem ehrlichen Willen Minnas, böse Tage zu ertragen, keine ganze Ehe mehr. Der Künstler und seine Frau blieben von einander geschieden durch ein Phantasiebild, eine Traumgestalt Richard Wagners: durch das Bild eines aufopfernden, verstehenden, bis in den Tod anhänglichen Weibes, dessen Liebe dem Umhergetriebenen eine Heimstätte bereiten und dessen niemals wankende Treue das Krampfhafte seines Seelenlebens mildern sollte. Das Bild Sentas, Elisabeths, und später Brünhildens, Isoldens. So war es mit Wagner bestellt, als er im »Salon« blätternd auf die Erzählung Heines stieß und als durch die Schilderung des Opfertodes Sentas alle Phantasiewünsche des Künstlers heraufbeschworen wurden. Dies war der eigentliche Augenblick der Konzeption des »Fliegenden Holländers«: dieses Zusammenwachsen von äußeren Anregungen und inneren Bildern, wenngleich es noch einige Zeit dauerte, bevor Richard Wagner an die Ausführung seines Werkes schritt, da er zu dieser Zeit seinem Ehrgeiz die Zügel schießen ließ und sich ausschließlich mit dem »Rienzi« beschäftigte. Von einem sensationellen Erfolge dieses Werkes erhoffte er Rettung aus seiner bedrängten Lage. Die Welt lockte ihn, die Verführungen des Ruhms, des Geldes, der Ehre. Das übertönte mit rauschenden Fanfaren die Verzweiflungsrufe des »Fliegenden Holländers«.

Indes auf die Dauer ließen sich die inneren Stimmen nicht ersticken. Immer wieder ließen sie ihre Klagen vernehmen, immer wieder erklang das Lied vom bleichen Manne, der durch die treue Liebe eines nordischen Kindes erlöst worden.

Als Wagner sich seinen Nöten durch eine phantastische Flucht entzog und von Pillau aus auf einem Segelschiffe zunächst nach London fuhr, sah er gar das Holländerschiff leibhaftig im Nebel auftauchen, so sehr waren seine Gedanken mit diesem Dichtwerk beschäftigt. Richard Wagner hat, wie Pecht erzählt, seinen Pariser Freunden oft geschildert, »wie ihm das Pfeifen des Windes in dem gefrorenen Takelwerk einen so seltsam dämonischen Eindruck gemacht habe, daß ihm, als einmal im Sturme plötzlich ein Schiff vor ihm aufgetaucht, aber ebenso rasch wieder im Dunkel der Nacht verschwunden sei, alsbald der »Fliegende Holländer« eingefallen wäre«. Drei und eine halbe Woche währte diese Seefahrt, deren Stürme, welche das Schiff zwangen, an der norwegischen Küste Schutz zu suchen, Richard Wagner immer in Erinnerung geblieben sind, und während dieser Zeit nahmen die Bilder vom »Fliegenden Holländer« die eigentümliche Farbe an. Der »Fliegende Holländer« war bisher Sage, jetzt wurde er Wirklichkeit. Die alten Matrosen sprachen von ihm als einem Lebenden, der tosende Sturm blies auch ihm ins Gesicht. So ist es nicht verwunderlich, daß Wagner das was ihm damals an Klängen vom Meere, vom Sturme, vom Schiffe und von den Felsenküsten Norwegens entgegenwehte, später dem Werke wieder eingefügt hat. Das Holländermotiv ist ein alter Matrosenruf, den man noch heute an den Nordlandsküsten hören kann, die Steuermannslieder und Matrosengesänge mögen manchen Takt von Volksweisen und Schiffertänzen enthalten, die Richard Wagner auf jener Reise vernommen, erlebt ist vor allem die großartige Musik der Naturstimmungen. Nur wer selbst einmal dem Winde und Wetter auf dem Meere standgehalten hat, vermag die impressionistische Meisterschaft zu würdigen, mit der Richard Wagner im ersten Akte das Losbrechen des Sturmes, das Heulen der Winde im Takelwerk, das Anschlagen der Wellen an das Schiff, das Verebben des Meeres, das leichte Windgekräusel malt. Wie ist das alles echt und charakteristisch, pris sur le vif. Und die gemütliche Spinnstubenstimmung des zweiten Aktes, die Neckereien und Tänze des dritten Aktes mögen im

Gemüt des Künstlers erklungen sein, wenn er der Stunden sich erinnerte, wo das Schiff in einer norwegischen Bucht ankerte und seine Insassen in einer alten Windmühle bei Punsch und Matrosengesängen überstandener Gefahren sich freuten. Sandwigen bei Galdesund war die Bucht und in »Sandwike« ließ Wagner später des Holländers Schiff landen. Dann während Heines Schauspiel in Schottland spielt, versetzte Richard Wagner die Handlung an die norwegische Küste. Erst im Oktober 1842, längere Zeit nach Fertigstellung des ganzen Werkes, wurde diese charakteristische Änderung vorgenommen. Im ersten Entwurf (Mai 1840) spielte die Handlung, wie im Heineschen Szenarium, an der schottischen Küste und die Hauptpersonen hießen: Anna, Donald, der Fremde und Georg. Als Richard Wagner am 13. September 1841 den Kompositionsentwurf beendet hatte, war noch immer Schottland der Ort der Handlung, allein das Mädchen trug schon den nordischen Namen Senta und im Oktober 1842 hatten alle Personen nordische Namen angenommen (Senta, Daland, Erik) und das schwarze Schiff mit den blutroten Segeln landete, wie einst dasjenige, das Richard Wagner trug, an der norwegischen Küste. So drangen Richard Wagners Erinnerungen in das Werk ein.

Im August 1839 ging Richard Wagner an der französischen Küste ans Land. In Boulogne sur Mer suchte er Meyerbeer auf, dem er die zwei ersten Akte des »Rienzi« brachte und der ihm Empfehlungen an die Direktion der Pariser großen Oper gab, wo der junge, unbekannte Künstler Weltruhm sich holen wollte, wie einst Meyerbeer. Am 16. September fuhr er durch die Barrière von St. Denis in Paris ein, glänzende Bilder im Hirn. Schilderungen, wie Wagner vom September 1839 bis April 1842 in Paris kämpfte und litt, wie immer neue Illusionen seine Phantasie entzündeten, um bald darauf zu einem Häuflein Asche zusammenzusinken, wie er in dieser glanzreichen, lebensvollen Stadt mit allen Mitteln ein Stück Ruhmes sich erringen wollte und doch der Stadt immer fremd blieb, wie er hungerte und weinte, französische Romanzen komponierte, beliebte Opernarien für Flöte und Cornet

à piston arrangierte, Zeitungsartikel schrieb, während um ihn herum der Eintagsruhm ausposaunt wurde, finden sich in jener Wagner-Biographie und wir möchten nur kurz darauf hinweisen. Der »Fliegende Holländer« war eben wieder einmal ans Land gegangen mit seinen sehnsüchtigen Phantasien im Herzen und war wieder einmal enttäuscht worden. Schon nach den ersten vier Monaten seines Pariser Aufenthalts machte sich die damals noch unterdrückte und durch die Hoffnung auf siegreiche Rienzierfolge in den Winkel geschobene Holländerstimmung in einem Werke Luft. Ich meine die »Faust«ouvertüre, der Wagner später das Motto voranstellte:

»Der Gott, der mir im Busen wohnt,
Kann tief mein Innerstes erregen;
Der über allen meinen Kräften thront,
Er kann nach außen nichts bewegen;
Und so ist mir das Dasein eine Last,
Der Tod erwünscht, das Leben mir verhaßt.«

Wie nahe stehen sich »Faust«ouvertüre und die Ouvertüre zum »Fliegenden Holländer« durch das Düstere des Empfindungslebens, durch die ganze musikalische Struktur, den Gegensatz einer leidenschaftlich erregten und einer fromm verklärten Themengruppe, durch die das Werk durchwaltende Erlösungssehnsucht!*) Es vergingen nur vier Monate und die Holländerbilder stiegen aufs neue im Künstler empor, um nicht mehr im Unbewußten zu versinken, denn im Mai 1840 schrieb Wagner die erste Skizze zum »Fliegenden Holländer« nieder und eine Zeitlang begleitete die Holländermusik die Komposition des Rienzi, wie tiefe, summende Untertöne glänzende Akkorde. Im Jahre 1841 wurde nach Fertigstellung des »Rienzi« der Holländertext in zehn Tagen versifiziert (vom 18. bis 28. Mai) und der Text binnen sieben Wochen

*) »Der zweite Teil (der Faustsymphonie) — sollte die Erscheinung des Weibes bringen. Schon hatte ich Thema und Stimmung hierzu — Da — gab ich das Ganze auf und machte mich — meiner Natur getreu — an den »Fliegenden Holländer«, womit ich mich aus allem Instrumentalmusik-Nebel zur Bestimmtheit des Dramas erlöste.« Brief an Theodor Uhlig vom 27. November 1852.

in Musik gesetzt, so sehr hatten Dichtung und Musik in Richard Wagner schon Gestalt angenommen, bevor er die Feder ansetzte. Je mehr die Illusionen zerrannen, mit denen Richard Wagner nach Paris gekommen war, desto mehr mußte sich die Stimmung, die ihn dem Holländer verwandt machte, verdichten, desto lauter in ihm erklingen, was sein Schmerz, seine Hoffnung und sein Trost war. »Mein Gott, warum sind wir nur so unerhört unglücklich«; diesen schneidenden Ruf vernimmt man zur selben Zeit, als er den »Fliegenden Holländer« dichtete; Pecht erzählt von einem Briefe aus Meudon, — wo die Musik zum »Fliegenden Holländer« entstand — in dem Wagner daran denkt, seinem Leben gewaltsam ein Ende zu machen und auf dem Titelblatt der Partitur des »Fliegenden Holländers« steht von Richard Wagners Hand geschrieben: »In Nacht und Elend. Per aspera ad astra. Gott gebe es! R. W.« Das ist die Atmosphäre, in der Dichtung und Musik des »Fliegenden Holländers« entstanden.

* * *

Wenn wir bisher Erlebnis und Dichtung in Richard Wagners »Fliegendem Holländer« zu sondern versuchten, haben wir einen wichtigen Zug übergangen, durch den sich die Fassung, die Richard Wagner dem Werke gab, von dem Entwurf unterscheidet, den Heinrich Heine in den »Memoiren des Herrn von Schnabelewopski« dem Dichterkomponisten dargeboten hatte, und doch ist es von großer Bedeutung festzustellen, wo ein Künstler einen überkommenen Stoff unverändert übernimmt und wo seine eigene Phantasie ein Werk ergänzt. Man kann annehmen, daß vornehmlich in diesen ergänzenden Zutaten sich Probleme einem fremden Stoffe eindrängen, die den Künstler ganz besonders heftig beschäftigen; sie sind gleichsam die Postskripta in einem Briefe, also das scheinbar Nebensächliche, in Wirklichkeit aber Wichtigste. Richard Wagner hat das Schauspiel vom »Fliegenden Holländer«, so wie es Heinrich Heine gesehen haben will und schildert, in derselben Akt- und Szeneneinteilung, die ihm Heinrich Heine gegeben hatte, nachgedichtet, allein eine wichtige Gestalt hat er dem Schauspiel eingefügt, die

ganz sein Eigentum ist: den Jäger Erik, der in der ersten Fassung Georg hieß.

Man könnte sagen, es sei das Bedürfnis des Dramatikers nach starken Kontrasten gewesen, das Richard Wagner veranlaßt habe, jene Gestalt zu erdichten. Er habe in der Figur des jungen Hochlandjägers einen Gegensatz gesehen zu dem bleichen Seemann, habe die Neigung Sentas zu dem dämonischen Fremden gesteigert durch ihre Entfremdung gegen den einst geliebten Gespielen ihrer Jugend und man wird mit Erwägungen solcher Art auch manches Richtige getroffen haben. Musikhistorisch Gebildete könnten darauf hinweisen — und es ist verwunderlich, daß es noch niemals geschehen —, daß das Vorbild zu der Gestalt des Jägers Georg oder Erik in jenen zwei Werken sich finde, welche man als unmittelbare Vorläufer des »Fliegenden Holländers« bezeichnen muß: im »Hans Heiling« und im »Vampyr« Marschners. Hans Heiling und Lord Aubry, die bleichen Dämonen, tauchen neben dem »Fliegenden Holländer« auf, romantische Opernhelden gleich diesem. Sie suchen die Liebe einfacher, schlichter Bürgermädchen, wie der Holländer die Sentas, und diesen Mädchen steht ein junger Mann zur Seite, wie Erik Senta. Im »Hans Heiling« wird Anna von Konrad geliebt und es mag im Vorübergehen darauf aufmerksam gemacht werden, daß auch Senta ursprünglich den Namen Anna trug; im »Vampyr« sind Emmy, eines der Opfer Lord Aubrys, und Georg verlobt und trug nicht Erik ursprünglich ebenfalls den Namen Georg? Sowohl Konrad im »Hans Heiling« als auch Georg im »Vampyr« sind Jäger, gleich Erik, und man wird diese Ähnlichkeiten gewiß keinen Zufall nennen dürfen. Erinnerungen an die beiden Opern Marschners haben auf Wagner, als er den »Fliegenden Holländer« abfaßte, tief eingewirkt, und wenn man findet, daß sie auch die Einfügung der Gestalt des Erik veranlaßt hätten, wird damit wieder Richtiges getroffen sein.

Indes alle diese Erklärungen, so Richtiges in ihnen enthalten sein mag, tasten an der Oberfläche herum. Gewiß ist Erik als dramatische Kontrastfigur dem Werke eingefügt,

wie bei jedem echten Dichter sind jedoch bei Wagner dramaturgische Effekte ein Nebengewinn bei der Verfolgung poetischer Absichten. Echte Dichtergestalten sind Bilder, in denen sich Stimmungen, Seelenkräfte, Seelenregungen zusammenfassen, sie bedeuten auch etwas für sich, abgesehen vom dramatischen Zusammenhang, in ihnen spricht sich des Dichters Seele eigenartig aus. Und wenn das »Dreieck«: Holländer, Senta, Erik an ähnliche Gruppierungen in Werken erinnert, die für Wagner zweifelsohne vorbildlich gewesen, so muß auch auf wesentliche Unterschiede in der Auffassung dieser Gruppe hingewiesen werden.

In den romantischen Opern vor Wagner ist das Verhältnis dieser drei Hauptfiguren stets folgendes: Ein schlichtes, gottvertrauendes Bürgermädchen liebt einen braven, tüchtigen, redlichen jungen Mann. In diesen bürgerlichen Kreis tritt ein Dämon, eine unheimliche Natur, die über überirdische Kräfte verfügt, deren Zauber das Mädchen gegen ihren Willen bestrickt. Sie ist eine Hypnotisierte, die einem Bann unterliegt, und, sobald dieser Bann gelöst ist, ihrem Georg oder Konrad wieder glückselig in die Arme sinkt, denn der Zauber des Dämons hat auf die Dauer keine Macht, der Böse muß weichen, die Braven und Gottgläubigen finden sich wieder im Glück. Von dieser bürgerlichen Auffassung ist die heroische Richard Wagners durchaus und grundsätzlich verschieden und das gewaltige Naturell des Künstlers wird nie deutlicher sichtbar, als in diesem bezeichnenden Zuge. Bei Wagner ist das dramatische Problem folgendermaßen gefaßt: Zwei Menschen der bürgerlichen Welt sind durch Verlobung oder heilige Bande verbunden. Ein dämonischer, unseliger, leidenschaftlicher Mann naht diesem Paar und das Mädchen oder die Frau wirft sich ihm in die Arme, denn sein Kommen hat sie in Träumen geahnt, ihm ist sie durch den Himmel selbst als Retterin gesandt, sie kennt nur eine einzige heilige Pflicht, ihm, der in ihr Geschick hereintrat, ihre ganze Liebe zu schenken und für ihn ihr Leben aufzuopfern. Wenn Erik Senta bittet, auch seiner Leiden zu gedenken, die sie ihm bereite, antwortet sie scharf und heftig:

»O prahle nicht! Was kann dein Leiden sein?
Kennst jenes Unglücksel'gen Schicksal, du?
Fühlst du den Schmerz, den tiefen Gram,
Mit dem herab auf mich er sieht?
Ach, was die Ruh' ihm ewig nahm,
Wie schneidend Weh' durchs Herz mir zieht?«

So viele tausend Meilen weit wird Senta von Erik fortgeschleudert, wenn der Holländer naht. Diese neue Orientierung einer alten Bühnensituation ist ganz Wagners Werk, hierin offenbart sich die reiche und originelle Gefühlswelt, deren Schwingungen als neue Musik erklang. Mit Recht konnten wir also sagen, es heiße die Oberfläche betasten, wollte man sich begnügen, die Gestalt Eriks von romantischen Ursprüngen abzuleiten. Das ganze dramatische Problem ist neu gestellt; so wie Senta, der Holländer, und Erik in Spiel und Gegenspiel zueinander treten, hat Richard Wagner Eigenstes, Persönlichstes zu sagen und zweifellos wurde vom Künstler die Gestalt des Erik hinzugedichtet, weil er dieser Gestalt zur künstlerischen Darstellung der Seelenprobleme, die ihn bedrängten, bedurfte. Aus der Holländerfabel hat Richard Wagner ein Musikdrama gestaltet, nicht nur weil er im Holländer die Sehnsucht seiner schmerzgeschüttelten Seele aussprechen konnte, weil Senta Träume seine Phantasie befriedigte, sondern auch weil ein seelischer Konflikt in dieser Fabel sich aussprechen konnte, der Lösung erheischte, jedoch der Konflikt war erst gegeben, wenn die Ankunft des Holländers Bande zerstörte, die bis dahin Senta und Erik zusammenhielten und es war dem Dramatiker etwas Wesentliches, daß Senta gebunden war.

Diese Situation, so können wir vorläufig sagen, ohne auf die Frage genauer einzugehen, muß einer Lebenswirklichkeit oder Phantasiewirklichkeit bei Richard Wagner entsprechen, denn sie ist eine der typisch wiederkehrenden Themen seiner Dichtung, und stets verraten diese typischen Motive bei Künstlern, daß hier die Lösung eines Seelenproblems, das den Künstler unaufhörlich beschäftigt, versucht wird. Durch die so oft übersehene Tatsache, daß Richard Wagner dem Heineschen Entwurf die Gestalt des Erik einfügte,

sind wir derart auf ein bedeutendes Motiv der Wagnerschen Werke aufmerksam gemacht worden, ein Zentralmotiv seines Schaffens und jetzt erst stehen wir wirklich an der geheimnisvollen Grenze in der Seele des Künstlers, wo die Gefühle und Affekte bildsam werden und zu Gestalten sich wandeln.

* * *

Der Konflikt, der im »Fliegenden Holländer« zum erstenmal eine durchaus vollendete künstlerische Fassung gefunden hat, wird Wagner in seinen späteren Werken oft und oft beschäftigen. Er hatte auch in überaus krasser und unreifer Weise einem Jugendwerke des Künstlers, das dem »Fliegenden Holländer« vorausgegangen ist, die dramatische Seele gegeben. Es ist dies die Oper »Die Hochzeit«, die der zwanzigjährige Wagner gedichtet und teilweise auch in Musik gesetzt hat.

Den Inhalt dieser Oper hat Wagner in folgender Weise skizziert: »Ein wahnsinnig Liebender ersteigt das Fenster zum Schlafgemach der Braut seines Freundes, worin diese der Ankunft des Bräutigams harrt; die Braut ringt mit dem Rasenden und stürzt ihn in den Hof hinab, wo er zerschmettert den Geist aufgibt. Bei der Totenfeier sinkt die Braut mit einem Schrei entseelt über die Leiche hin.« Es war sehr leicht zu erkennen, daß Richard Wagner bei der späteren Wiedergabe der Handlung ein wichtiges Motiv vergessen haben mußte, denn wenn die Braut bei der Totenfeier des wahnsinnig Liebenden mit einem Schrei entseelt über die Leiche hinsinkt, muß sie ihn wohl geliebt haben und tatsächlich ist diese Vermutung durch das, was von dem Text der Oper jüngst bekannt geworden ist, bestätigt worden. Die Braut heißt Ada, ihr Bräutigam Arindal, der »wahnsinnig Liebende« Cadolt. Die Oper beginnt mit dem festlichen Hochzeitszug*) Adas und Arindals und ihres Gefolges, die aus der Burgkapelle in den Schloßhof treten, vom Volke begrüßt.

*) Die Situation erinnert an den zweiten Akt »Lohengrin«. Hochzeitszüge und Szenen im Brautgemach beschäftigten Wagners Phantasie sehr lebhaft. Das Eindringen Kadolts in das Brautgemach erinnert an das Hereinstürzen Telramunds im dritten Akt »Lohengrin«.

Plötzlich bemerkt Ada den düsteren Cadolt: »Mein Gatte, sprich! wer ist der fremde Mann?« (Ähnlich fragt Senta beim Erblicken des Holländers: »Mein Vater sprich, wer ist der Fremde?«) Und in dem folgenden Sextett sagt sie mit Worten, die ebenfalls an Senta gemahnen:

»Wie wunderbar und unbegreiflich
Erscheint mir seine Gegenwart;
Wie ahnungsvoll und, o, wie ängstlich
Erfaßt sein Wesen mich, sein Blick.«

Hier bricht der Text, soweit er uns bekannt ist, ab. Wen aber würden nicht schon nach diesem Bruchstück Ada und der düstere Cadolt an Senta und den »Fliegenden Holländer« erinnern. Wer sieht nicht in dem Verhältnis Ada-Cadolt-Arindal das für Wagner so charakteristische »Dreieck«, denn wenn es Grillparzers typisches Motiv ist, einen Mann zwischen zwei Frauen zu stellen, so ist es Wagners typisches Motiv, eine Frau zwischen zwei Männer zu stellen.

Wir finden dieses Hauptthema des Wagnerschen produktiven Lebens nach dem »Fliegenden Holländer« sofort im »Tannhäuser« wieder. Elisabeth, des Landgrafen Hermanns, Tochter, wird von Wolfram, dem Sänger keuscher Minne, und von Tannhäuser, dem dämonischen Liebeshelden, geliebt und Wolfram tritt resigniert zurück, wenn Tannhäuser dem Fürstenkinde sich nähert. In zwei weiteren Werken faßt Richard Wagner den Konflikt bedeutend schärfer, verstärkt er das Tragische der Situation. Sobald Siegmund Sieglinden erscheint, endet Hundings Gewalt über sein Weib, sobald Isolde Tristan ins Auge sieht, ist Morold, der Bräutigam, vergessen und Marke, der Gemahl, ein machtloser Mann, denn jene geheimnisvoll-überirdischen Verbindungen wirken Naturgewalten gleich, wie der Sturm und das Feuer. Das sittliche Urteil muß schweigen, denn die Natur muß man ehren. Sind nicht auch Siegfried und Brünnhilde durch die Überirdischen für einander bestimmt? Wenn Siegfried zu Brünnhilden schreitet, zeigt ihm der Waldvogel den Weg, der höchste Gott vermag ihm den Pfad nicht zu sperren, der Speer wird zerschlagen, der Knabe schreitet heil durch das Feuer. Die Ehe Brünnhildens mit

Gunther ist nichtig, wie die Isoldens mit Marke, und Wagner selbst hat darauf hingewiesen, daß der Siegfried der »Götterdämmerung« dieselbe Gestalt sei, wie der »Tristan« (Ges. Schriften, VI, 378), und er vergleicht die Ähnlichkeit der dichterischen Motive in der »Götterdämmerung« und im »Tristan« mit der Lautverschiebung in der Sprache, wodurch aus dem gleichen Worte oft ganz verschieden dünkende Worte sich bildeten. Selbst in dem heiteren Bilde Nürnbergs fehlt jenes, diesmal aus dem Tragischen ins humorvoll Rührende gewendete Motiv nicht. Hans Sachs und die liebliche Tochter Meister Pogners sind durch unsichtbare Bande verschwiegener zärtlichen Worte verbunden und Hans Sachsens Ironie, wie Evas feinen Witz schweben über der Tiefe herzlichster Gefühle, allein wenn Walter von Stolzing naht, fliegt ihm Eva an den Hals. »Das war ein Müssen, war ein Zwang, Euch selbst mein Meister wurde bang«, sagt Evchen zu Sachs, der erschüttert entgegnet: »Von Tristan und Isolde kenn' ich ein traurig' Stück; Hans Sachs war klug und wollte nichts von Herrn Markes Glück.«

So schlingt sich ein und dasselbe dramatische Motiv in immer neuen Gestaltungen von Werk zu Werk und wohl mit Recht kann es ein Zentralmotiv des Wagnerschen Schaffens genannt werden. Noch bedeutsamer wird es, wenn man daran denkt, daß es bei Richard Wagner nicht nur ein Motiv der Dichtung, sondern auch eins des Lebens gewesen ist. Von zwei Fällen weiß die Welt, wo ein Band, das zwei Menschen bis dahin aneinander gehalten hatte, riß, sobald Wagner wie der fliegende Holländer, wie Tannhäuser, Siegmund oder Tristan nahte, Mathilde Wesendonk weigerte sich dem Gatten, als sie Wagner liebte und von ihm geliebt wurde: seine Isolde, und Kosima von Bülow galt noch als Bülows Weib, als sie schon längst Wagner angehörte: seine Brünnhilde. So verwirklichte Richard Wagner Phantasien seines Innern im Kunstwerk und in der Realität, denn so viel ist wohl klar, daß in Wagners Seele etwas gelebt haben muß, was, sei es im Bilde, sei es im Leben nach außen treten wollte, ein Phantom, eine Idee, ein Traumbild, ein intensiver, hinreißender Wunsch, der nach

Befriedigung verlangte und nach jeder Erfüllung, ob nun in der Phantasie oder in der Wirklichkeit, wieder auftauchte.

* *
*

Wie haben nun die Wagnerbiographen dieses typische Motiv in Richard Wagners Dichtung und Leben erklärt und welche Aufklärung haben sie gegeben? Ich gestehe mit einiger Beschämung, daß in der ganzen großen Wagner-Literatur der Versuch gar nicht gemacht wurde, zu diesem Mittelpunkte der tragischen Konflikte in den Wagnerschen Werken vorzudringen, und doch hätte die literarhistorische Forschung ein Vorbild dafür geboten, daß die Analyse künstlerischer Werke mit den typischen Motiven beginnen müsse. Daß zum Beispiel in den Schillerschen Dramen das Verhältnis des Sohnes zum Vater im Mittelpunkte steht, ist wohl keinem tiefer eindringenden Historiker entgangen und die Antwort schien natürlich, daß das Verhältnis des Knaben Schiller zu seinem eigenen Vater die Bedeutung erkläre, welche dieses Motiv für den Dichter während seines ganzen Lebens gehabt habe. Ebenso dürfte der neueren Literaturforschung der Gedanke nicht ferne liegen, daß man aus Ibsens Ehegeschichte die stete Beschäftigung des nordischen Dichters mit dem Eheproblem werde erklären müssen. Wenn man davor zurückschreckte, das typische Motiv in den Wagnerschen Dramen aus der Persönlichkeit des Künstlers heraus zu erklären oder besser gesagt, wenn man es nicht sah, nicht sehen wollte, so war es, weil man das unklare Gefühl hatte, daß hinter diesem dichterischen Problem erotische Probleme lägen und man der Beschäftigung mit erotischen Fragen aus mangelhaftem psychologischen Interesse oder aus schlechtem Gewissen am liebsten aus dem Wege geht. Man sieht diese Fragen nicht, sieht die Probleme als minderwertig, das Genie entwürdigend, ein frommer Katholik würde in seiner Sprache sagen: als sündig an, obzwar es unverständlich ist, weshalb man sich dann überhaupt mit Fragen der Kunst beschäftigt, die doch eine Form der umgewandelten Sinnlichkeit ist, und speziell mit der Musik, also jener Kunst, die den sinnlichen Nerv am

stärksten berührt und am speziellsten mit Wagner, der nach eigenem Ausspruch den Geist der Musik nicht anders fassen konnte, als in der Liebe. Ich will also dreist sagen, daß jene Phantasien, aus denen Wagners »Fliegender Holländer« und andere große Werke Wagners hervorgegangen sind, Phantasien erotischer Natur seien und werde die Aufklärung des wichtigsten Motivs Wagnerscher Kunst ohne Zaudern auf erotischem Gebiete suchen und ruhig abwarten, bis vielleicht eine bessere Erklärung vorgetragen wird. Bis dahin haben meine Ausführungen, so anfechtbar sie manchem erscheinen mögen, doch einen unbestreitbaren Vorzug: sie sind zumindest der Versuch einer Erklärung eines wichtigen Problems der Wagnerschen Persönlichkeit und der Wagnerschen Werke.

Ein kurzer, scheinbarer Umweg wird uns rasch zu unserem Problem führen.

Ein sehr sonderbarer Streit wird in der Wagner-Literatur über die Frage geführt, wer der Vater Richard Wagners gewesen sei, ob der Aktuarius Friedrich Wagner, der seiner Frau und seinen sieben Kindern wegstarb, als Richard Wagner sechs Monate alt war, oder der Maler und Schauspieler Ludwig Geyer, der sich nach dem Tode Friedrich Wagners der Familie seines Freundes annahm und Richard Wagners Mutter nach halbjährigem Witwenstand heiratete. Die erste Andeutung, daß Ludwig Geyer der rechte Vater Richard Wagners wäre, findet sich in einer scherzhaften Fassung*) bei Nietzsche, der sie kaum niedergeschrieben hätte, wenn er nicht durch Äußerungen Richard Wagners zu diesem Glauben verleitet worden wäre. Verkehrte doch Nietzsche mit Wagner besonders in jener Zeit sehr eng, als Wagner seine jetzt in Bayreuth aufbewahrte Autobiographie diktierte; ihm ist auch die Aufsicht über die Drucklegung dieses Werkes anvertraut gewesen, von dessen künftiger Veröffentlichung man sich eine wertvolle Bereicherung der Kenntnis der Werke und der Persönlichkeit Richard Wagners erhoffen darf. Tatsächlich geht die sonderbare Version von der Vaterschaft

*) »Sein Vater war ein Geyer und ein Geyer ist fast ein Adler.«

Geyers auf Richard Wagner selbst zurück, der gern mit dem Gedanken spielte, daß der von ihm geliebte Mann sein Vater gewesen sein könnte und diesem Gedanken im vertrauten Freundeskreis oft Ausdruck gab, weshalb orthodoxe Wagnerianer sich für verpflichtet halten, zu Geyer als dem Vater des Meisters zu beten. Woher schöpfte Richard Wagner diese Meinung, daß er Fleisch vom Fleische, Bein vom Beine Ludwig Geyers sei? Es ist wahr, in dem Schülerverzeichnis der Kreuzschule heißt es: Wilhelm Richard Geyer, Sohn des verstorbenen Hofschauspielers Geyer, allein, das ist doch kein Beweis und er war es auch für Wagner nicht, der sich in die Universitätsmatrikel eigenhändig als Wilhelm Richard Wagner eintrug. Daß er in einem Briefe an seine Frau von Geyer als »meinem Vater« spricht und seiner Schwester Cäcilie aus Venedig schreibt, »Vater« Geyers Bild liege stets vor ihm auf dem Schreibtische, ist ebensowenig ein Beweis, um so mehr, als er bei anderen Gelegenheiten wieder »Onkel« Geyer schrieb. Ernsthafter ist ein Brief an seine Schwester Cäcilie zu nehmen, wo es heißt (14. Januar 1870): »Der Inhalt jener Briefe — es sind die Briefe Geyers — hat mich jedoch nicht nur gerührt, sondern wahrhaft erschüttert. Das Beispiel vollständigster Selbstaufopferung für einen edel erfaßten Zweck tritt uns im bürgerlichen Leben wohl selten so deutlich vor das Auge, als es hier der Fall ist. Ich kann sagen, daß ich über diese Selbstaufopferung unseres Vaters Geyer fast untröstlich bin... Ganz besonders ergreift mich auch der zarte, feinsinnige und hochgebildete Ton in diesen Briefen, namentlich in den an unsere Mutter. Ich begreife nicht, wie dieser Ton wahrer Bildung im späteren Verkehre unserer Familie sich so sehr herabstimmen konnte. Zugleich aber war es mir möglich, eben aus diesen Briefen an die Mutter einen scharfen Einblick in das Verhältnis dieser beiden in schwierigen Zeiten zu gewinnen. Ich glaube jetzt vollkommen klar zu sehen, wenngleich ich es für äußerst schwierig halten muß, darüber, wie ich dieses Verhältnis sehe, mich auszudrücken. Mir ist es, als ob unser Vater Geyer durch seine Aufopferung für die ganze Familie eine Schuld

zu verbüßen glaubte.« Wer diesen Brief unbefangen liest, wird nicht mehr darin finden, als daß Wagner bei der Lektüre der Briefe Geyers auf den Gedanken geführt wurde, es wäre möglich, daß Geyer sein Vater gewesen sei, allein die bedingte Fassung seiner Sätze — »mir ist es, als ob« — zeigt, daß es sich um eine Vermutung, eine subjektive Auffassung handle und die Vermutung drängte sich vermutlich Richard Wagner auf, weil es ihm willkommen war, in Geyer seinen Vater zu sehen. Hatte er doch nur diesen Vater als Kind gekannt. Geyer hatte mit dem Jüngsten oft gespielt, er liebte den wilden Knaben und als Geyer dem Siebenjährigen wegstarb, mag sich das verwaiste Kind oft nach dem »Vater« gesehnt haben. An dem Andenken Geyers hing Richard Wagner mit besonderer Zärtlichkeit. Als er in Zürich in der Verbannung lebte, bat er einen Bekannten, der von Zürich nach Leipzig reiste, ihm Geyers Porträt mitzubringen, und wie in Zürich, lag das Bild Geyers auch in Venedig, wohin Wagner aus der Villa Wesendonk geflohen war, stets auf dem Tische des Künstlers. »Auf dem Tisch vor mir liegt ein kleines Bild« – schreibt Wagner an Mathilden. — »Es ist das Porträt meines Vaters, das ich Dir nicht mehr zeigen konnte, als es ankam. Es zeigt ein edles, weiches, leidend sinnendes Gesicht, das mich unendlich rührt. Mir ist es sehr wert geworden.« Wer würde den Ton der Liebe, die Wagner für Geyer hegte, in diesen Zeilen überhören können! Allein trotz dieser Liebe bleibt es dennoch für jeden Unbefangenen verwunderlich, daß Richard Wagner, ohne zureichenden Grund Geyer zu seinem Vater ernannt und sich in diesen Gedanken so hineingelebt hat, daß er in der Villa Wahnfried das eigenhändig entworfene Familienwappen auf einem Glasfenster anbringen ließ: einen Geyer und ein Siebengestirn.*) Es läßt sich sogar ein indirekter Beweis liefern, daß Richard Wagner Geyer zum Vater phantasiert und daß diese Phantasie ein

*) Das Siebengestirn ist der große Wagen (Anspielung auf den Namen Wagner); die sieben Sterne bedeuten die sieben Geschwister. Daß Richard Wagner in dem Wappen nicht nur sich, sondern auch die sechs älteren Geschwister dem »Vater« Geyer beiordnet, ist wohl die stärkste Überspannung des Gedankens an eine Vaterschaft Geyers.

besseres Wissen überdeckt habe. Unmöglich hätte es ein so wichtiges Motiv in Wagnerschen Werken werden können, daß seinen Helden die Väter, nachdem sie das Kind gezeugt, wegsterben (»da er mich zeugt und starb«), wenn Richard Wagner nicht mit einem Teile seiner Seele an Friedrich Wagner als seinen Vater geglaubt hätte. Siegfried, Tristan und Parsifal: sie alle kennen ihre Väter nicht, denn diese starben vor der Geburt. Wagner hat mit dem Gedanken, daß Ludwig Geyer sein Vater gewesen sei, nur gespielt, dieser Gedanke gefiel ihm, er wünschte, daß Geyer sein Vater gewesen wäre, kurz er gab sich jenem phantastischen Träumen hin, das keinem Menschen fremd und die Grundlage dichterischen Schaffens ist, und da er ein Dichter war, war er gewöhnt, den Spielen seiner Einbildungskraft Realität zu verleihen.

Auf eines möchte ich, bevor ich fortfahre, die Aufmerksamkeit lenken. Wenn es wahr gewesen wäre, was Richard Wagner phantasierend kombinierte, daß Ludwig Geyer sein Vater gewesen, wäre dann nicht Geyer in die Ehe der Eltern Richard Wagners hineingetreten, wie die Wagnerschen Helden? Entspräche dann nicht die ganze Situation jener, die im Mittelpunkte der Wagnerschen Werke steht und der Gegenstand unserer Analyse ist? Geyer wäre dann gekommen wie der Holländer, wie Siegmund, wie Tristan. So ist es, als ob sich hier bei einer Bergwanderung der Ausblick öffne auf ein noch tiefliegendes Tal, wohin wir gern gelangen möchten, aber beim nächsten Schritte verschwindet die Aussicht und wir müssen wieder zwischen Felsen unseren Weg suchen. Der Holländer, Siegmund und Tristan sind ja nicht die Bilder Geyers, sondern die Richard Wagners, sie tragen seine Züge, sie teilen sein Empfindungsleben, ein Zweifel ist gar nicht möglich: Wagner spricht in diesen Werken von sich, nicht von Geyer oder noch genauer, er setzt sich an dessen Stelle. Er bringt sich, indem er als Holländer und in anderen Gestalten auftritt, in dieselbe Situation, die er Geyer in seinen Phantasien andichtete. Er ist jetzt der Mann, der einer Verbindung oder Ehe sich naht, die bei seinem Kommen erschüttert wird. Er und Geyer sind eine Person.

Soweit in unserem Gedankengange angelangt, fällt uns ein, daß Richard Wagner auch durch ein sehr interessantes äußeres Zeichen verrät, wie gern er sich in Phantasien an dessen Stelle setze. Noch als reifer Mann kleidet er sich gern wie Geyer, er trägt dann das Seidenwams und das Barett Geyers, dem diese Tracht — die der Maler — natürlich war. Sie ist die traditionelle Tracht seines Berufes. Indem sich Richard Wagner kleidet wie Geyer, verrät er ganz unbewußt, wie sehr er sich mit ihm identifiziere und wir verstehen jetzt auch, warum Richard Wagner mit so zärtlicher Liebe an Geyer hing, daß er dessen Bild stets um sich hatte, während er seines leiblichen Vaters weder in Briefen noch im Gespräche gedachte. Das Grab Geyers schmückte er mit größter Treue, niemals hören wir, daß er gleiche Sorge dem Grabe Friedrich Wagners angedeihen ließ. Mit Geyer war er verbunden durch seine Liebe und durch seine Phantasien. Seine Gedanken- und Empfindungswelt war mit Geyer verklammert und daß er Geyer mit so merkwürdiger Zähigkeit und ohne Schatten eines Grundes zu seinem Vater erhob, weist darauf hin, daß ihn die Gedanken an eine Untreue der Mutter besonders stark beschäftigten, denn nur unter dieser Bedingung hätte er das Kind Geyers sein können. Es wäre möglich, daß diese überzärtliehe Liebe zu Geyer, diese Ergriffenheit bei den Gedanken an diesen Mann, der stete Wunsch, sein Bild zu sehen, tieferliegende Phantasien von einer Untreue der Mutter überdeckte und daß Richard Wagner in seinen Gedanken und Empfindungen von Geyer nicht losgekommen wäre, weil er von dem Gedanken an einen Ehebruch im Elternhause nicht loskommen konnte und wollte.

In der Tat gehören die Phantasien von der Untreue der Mutter*) zu den typischen Knabenphantasien und kein ge-

*) Ausführliche Analysen dieser infantilen Phantasien findet man in der »Traumdeutung« von Prof. Dr. Siegm. Freud, 2. vermehrte Auflage, Leipzig und Wien 1909, S. 181, und in den Ausführungen Prof. Freuds über dieses Thema im fünften Hefte dieser Sammlung, S. 64. Erst durch diese tief eindringenden psychologischen Forschungen ist eine Analyse der künstlerischen Phantasien — dieser veredelten Kinderphantasien — möglich geworden.

ringerer als Goethe hat mit jenem unbeschreiblichen Wahrheitssinne, der seine sittliche Größe begründet, im zweiten Buche von »Wahrheit und Dichtung« geschildert, wie er sich des Zweifels freute, nicht seines ehelichen Vaters Sohn zu sein und unter den Bildnissen gleichaltriger Prinzen suchte, um eine Ähnlichkeit mit ihnen zu entdecken. Auch von Beethoven ist ein kleiner, aber bezeichnender Zug vorhanden, der verrät, daß er mit ähnlichen Phantasien gespielt habe. Mit Behagen verweilte Beethoven bei zwei Versen der Odyssee, welche von der Ungewißheit der Vaterschaft sprechen, indem er sie sich notiert:

»Meine Mutter, die sagt es, es sei mein Vater, ich selber
Weiß es nicht! Denn von selbst weiß niemand, wer ihn gezeuget.«

(Odyssee, I., 451.)

Die Phantasie von der Untreue der Mutter nimmt alle möglichen Formen an: man ist der Sohn eines vornehmeren Mannes, ein Königskind, ein Göttersohn, und unzählbar sind die Märchen und Mythen, welche von dieser Kinderphantasie ihren Ausgang genommen haben.

Sind es doch zwei Motive von ewig menschlicher Bedeutung, die dieser Phantasie ihre Nahrung geben: das eine ist die Rivalität des Knaben mit dem Vater, der der Größere, Mächtigere, Stärkere ist, dem der Knabe gleichen möchte und dem er doch unterlegen ist, der ihm im Wege steht und der doch sein Vorbild ist. Mit der Phantasie von der Untreue der Mutter beseitigt der Knabe den Vater, der sein Rivale ist, und erhöht ihn gleichzeitig, denn der Gott, der König, der Fürst, den er zu seinem Vater macht, ist eine Idealisierung der Eigenschaften, die das Kind an seinem Vater bewundert. Der seelische Konflikt zwischen der Liebe zum Vater und der Rivalität gegen den Vater wird dadurch geschlichtet, daß der Rivale beseitigt, der geliebte Mann in neuer Phantasiegestalt zum Vater gemacht wird. Das andere Motiv, das die Phantasie von der Untreue der Mutter belebt, ist die erste verliebte Regung, die vom Knaben in der Regel der Mutter zugewendet wird. Eine natürliche

Beziehung verbindet den Knaben mit der Mutter, den Vater mit der Tochter, die feinsten Ausstrahlungen der Sinnlichkeit umgeben jene Beziehungen mit einem feinen Schimmer. Was Wunder, wenn sich diese frühen sensuellen Regungen und Beziehungen des Knaben zu Phantasien verdichten, in denen die Untreue der Mutter eine große Rolle spielt. Wird doch durch diese Phantasien der kleine Ödipus vor sich selbst gerechtfertigt, denn der Ehrgeiz des Knaben, sein Größenwunsch, dem Vater zu gleichen, bezieht sich auch auf das Verhältnis zur Mutter. Auch hier ist der Vater Rivale, auch hier fühlt sich der Knabe verdrängt, ausgeschlossen und deshalb wenden sich die verliebten Phantasien des Knaben frühzeitig der Mutter zu, bis sie bei weiterer Entwicklung der Inzestschranke gewahr werden, die ihnen Halt gebietet. In der normalen Reifung wird ein Kind diese Phantasien ohne Schwierigkeiten abstreifen, anders ist es, wenn durch natürliche Veranlagung oder ein übermächtiges Zärtlichkeitsbedürfnis der Mutter, die den Knaben mit Liebkosungen überschüttet, die erotischen Regungen des Kindes so stark werden, daß jene Phantasien von Rivalität und Untreue zu sehr anwachsen, um in der weiteren Entwicklung überwunden zu werden. Wenn jene Phantasien, verdrängt und unterdrückt, immer aufs neue wiederkehren und bei jeder erotischen Wallung, auch des gereiften Mannes, wieder aufleben. Ich kenne ein ausgezeichnetes Gedicht eines in Deutschland fast unbekannten französischen Poeten, Auguste Dorchain, das sich »L'Habitude des caresses« betitelt und in unübertrefflicher Weise den Zusammenhang der frühgeweckten Sexualität und der Neurose schildert. Es beginnt:

»Mères, vous aimez trop ces pauvres petits hommes
Qu'en souriant vous apaisez:
A ces fils, qui seront faibles, comme nous sommes
Ne prodiguez pas vos baisers;
Car sur votre âme ainsi vous moulez trop leur âme;
Ils pourront un jour en souffrir;
Ils vous devront un coeur semblable aux coeurs de femme,
Prompt à saigner, lent à guérir.
Vous leur faites un nid si chaud de vos caresses,

Toujours vous oubliant pour eux,
Que le cher souvenir des anciennes tendresses
Les rendra plus tard malheureux.
S'ils sentent, chacque soir, sur leur bouche ingénue
Votre souffle calme frémir,
Sans le parfum aimé d'une haleine connue
Ils ne pourront plus s'endormir.
Mères vous les pressez avec inquiétude
En les berçant sur vos genoux;
Ils se rapelleront cette douce habitude
Quand ils ne seront plus à vous. . .

(In der Sammlung »La Jeunesse pensive«.)

Welche Harmonie der Form, aber auch welche psychologische Erkenntnis! Kann doch die unbewußte Erinnerung an solche in der Kindheit empfangene Küsse so stark werden, daß die Rivalität des Knaben mit dem Vater zum Haß des Knaben gegen den Vater anwächst und daß die Inzestphantasie den Mann davor zurückschrecken läßt, das geliebte Weib zu umarmen. Beides war, um ein charakteristisches Beispiel zu nennen, bei Grillparzer der Fall, dem Sohne einer leidenschaftlichen Mutter, die in einer Ehe, wo wenig Liebe zu Hause war, ihr Zärtlichkeitsbedürfnis mit Küssen befriedigt hat, die sie an den Knaben verschwendete.*)

Wenn wir dies alles zusammenfassen: Den Phantasiewunsch Richard Wagners, sich an Stelle seines Vaters zu setzen, die Phantasien von der Untreue seiner Mutter und die theoretischen Erwägungen, welche den allgemein menschlichen Gehalt aus diesen Phantasien herausheben, so wird der Schluß nicht gewagt sein, daß die Inzestphantasie auch bei

*) Für diesen nicht seltenen Muttertypus ist folgende Schilderung aus den »Carnets de voyage« von Taine überaus charakteristisch: »Dans le wagon, plusieurs types de femmes: une mère, amoureuse de son fils, peut-être parce qu'elle n'a pas eu l'assouvissement de son coeur dans le mariage: elle le gâte, elle l'appelle tout haut mon bijou, mon chéri, elle le caresse de la main, elle lui pose la main sur le genou, elle le couve encore et il a dix-huit ans! Elle ne songe qu'à un point: lui voir de bonnes manières et le garder le plus longtemps possible auprès d'elle.«

Wagner sehr stark und lebhaft gewesen sein müsse, wenn sie auch nicht jene bedrohliche Stärke hatte, wie bei Grillparzer, dem sie die Liebesfähigkeit geraubt hat. Die Verhältnisse, unter denen Richard Wagner seine Jugend verbracht hat, erklären auch das lange Haften, die starke Nachwirkung dieser Phantasie. Richard Wagner war sechs Monate alt, als sein Vater starb. Ist es nicht natürlich, daß die Mutter dem verwaisten, schwächlichen Knaben, dem Jüngsten, besondere Zärtlichkeit angedeihen ließ, daß diese Zärtlichkeit ihr Trost im Schmerze und in ihrer Verlassenheit gewesen ist, und ist es verwunderlich, wenn die Kränklichkeit des blassen und schmächtigen Kindes der Anlaß war, daß die Mutter auch weiterhin besonders liebevoll mit dem Knaben sich beschäftigte? Dieses große Maß von Liebe, das ihm während seiner ersten Lebensjahre von seiner Mutter zuströmte und die Zärtlichkeit, der der Schmerz der Einsamen erhöhte Innigkeit gab, waren eine Erinnerung, die Richard Wagner nie mehr verließ. Wenn er, erwachsen und im Leben stehend, niemals genug Liebe erhalten konnte, wenn alle Aufopferung treuer Freunde und alle Verehrung der Frauen diesen Zärtlichkeitshunger nicht zu stillen vermochten, wenn der Künstler immer nach Liebesopfern schrie, was anders könnte diese Gier nach aufopferungvoller Hingabe erklären, wenn nicht die Gedanken an die Verwöhnung der Kinderjahre. Wieviel Kritik haben nicht ferner jene seltsamen Verhältnisse herausgefordert, wo Richard Wagner eine materielle Unterstützung oder eine anderweitige Leistung eines Freundes genoß und gleichzeitig die Liebe der Frau; sie verlieren aber viel von der Absonderlichkeit, wenn man bedenkt, daß Richard Wagner in diesen Fällen eigentlich seine Kinderjahre wieder heraufbeschwört, wo ihn der Vater erhielt und er sich der Liebe der Mutter erfreute. Die Erinnerung an seine Kinderjahre ist in Wagner nie erloschen, seine Kinderseele hat er auch als Mann unversehrt bewahrt, den Kinderhaß und das Kinderlieben, das Leidenschaftliche und Ekstatische der Kinderneigungen. So stark und lebhaft lebten in ihm seine ersten Jahre fort und mit ihnen die starke Liebe zu seiner Mutter, deren Lieb-

kosungen in dem frühgereiften*) Knaben auch die ersten verliebten Regungen geweckt haben mochten, wie die Phantasien von der Untreue der Mutter und die unbewußten Wünsche, die auf die Mutter gerichtet waren, deutlich genug verraten. »Sieh' Mutter jetzt« — schrieb der Einundzwanzigjährige aus Karlsbad —, »da ich von Dir fort bin, überwältigen mich die Gefühle des Dankes für Deine herrliche Liebe zu Deinem Kinde, die Du ihm zuletzt wieder so innig und warm an den Tag legtest so sehr, daß ich dir in dem zärtlichsten Tone eines Verliebten gegen seine Geliebte davon schreiben und sagen möchte.« Offener kann das Unbewußte nicht mehr sprechen, als es hier der Fall ist, es kann sich überdies nur noch in einzelnen charakteristischen Handlungen vernehmbar machen, so in dem schönen Zuge, daß Richard Wagner niemals Briefe aufhob, nur die seiner Mutter, von denen er sich nicht trennen wollte. Noch am letzten Abend seines Lebens erzählte der Siebzigjährige im Kreise der Seinen von seiner Mutter, der ehrwürdigen Frau, die die Dichterkraft und die Phantasie im Kinde wachgeküßt hatte.

Wir sind am Ziel.

Wenn wir die Frage gestellt haben, aus welchen Quellen das Motiv sich herleite, das dem »Fliegenden Holländer« und so vielen anderen großen Werken Richard Wagners seinen dramatischen Gehalt gibt, so haben wir die Antwort gefunden, aus einer Kinderphantasie Richard Wagners, die dem Größenwunsch des Knaben entsprang, es seinem Vater gleich zu tun, sich an Stelle seines Vaters zu setzen, groß zu sein, wie er, ein Weib zu besitzen wie er und später, als sich die ersten sensuellen Wünsche im verwöhnten Knaben**) regten, auch seine erotische Betonung erhielt. Deshalb mußte im »Fliegenden Holländer« Senta gebunden und

*) Von seiner Schwester wird erzählt, daß Richard Wagner (nebst anderen Phobien) Angstanfälle in der Nacht hatte. Die frühzeitige Weckung seiner Kindererotik kann also vom Kundigen nicht bezweifelt werden.

**) »Ich bin doch ein recht verzogenes Kind, es tut mir jeden Augenblick wehe, wenn ich wieder von euch weg bin.« Brief vom 11. Dezember 1833.

dem Jäger Erik versprochen sein, das ist der tiefste Grund, daß Wagner diese Gestalt erdichtete. Allein, soll unsere Behauptung sich als niet- und nagelfest erweisen, so bedarf sie noch einer kleinen Ergänzung, gleichsam einer Gegenprobe. Ist wirklich in dem analysierten Motiv jene der Mutter zugewandte Knabenphantasie wirksam, so müßten die Bilder der Wagnerschen Heldinnen Züge zeigen, die an Wagners Mutter gemahnen, es müßte sich mindest in Andeutungen verraten, daß die Bilder der Wagnerschen Frauengestalten aus einer Idealisierung und Verklärung der Mutter im tiefsten Seelengrunde sich ableiten. Im »Fliegenden Holländer« läßt sich allerdings ein solcher Zusammenhang nicht zeigen, wenn man nicht etwa auf die ersten Worte, die der »Fliegende Holländer« bei der ersten Begegnung mit Senta spricht, ein allzu großes Gewicht legen wollte: »Wie aus der Ferne längst vergangener Zeiten, steht dieses Mädchens Bild vor mir.« Allein die Figuren der Wagnerschen Heldinnen bilden eine Reihe, es sind Reinkarnationen einer und derselben Gestalt, was die eine nicht sagt, verrät die andere und so finden wir vor allem im »Siegfried« überaus interessantes psychologisches Material. Ist doch die Siegfried-Dichtung recht eigentlich die Reaktion des Künstlers auf den kurz vorher erfolgten Tod der Mutter. Siegfried ist ein Phantasiebild des Knaben; der Schwächliche mag sich, um der Mutter zu gefallen, oft gewünscht haben, der stärkste Held zu sein, der Furchtsame wollte dem Knaben gleichen, der das Fürchten nicht kennt. Wie rührend spricht sich die Sehnsucht nach der Mutter im zweiten Akte aus, wenn Siegfried unter der Linde lagert.*)

»Aber — wie sah meine Mutter wohl aus?
Das kann ich nun gar nicht mir denken!
Der Rehhindin gleich

*) »Wie wenn ich aus dem Qualm der Stadt hinaus trete in ein schönes belaubtes Tal, mich auf das Moos strecke, dem schlanken Wuchs der Bäume zuschaue, einem lieben Waldvogel lausche, bis mir im traulichsten Behagen eine gern ungetrocknete Träne entrinnt, so ist es mir, wenn ich durch allen Wust von Wunderlichkeiten hindurch meine Hand nach Dir ausstrecke, um Dir zuzurufen: Gott erhalte Dich, Du gute alte Mutter.« Geburtstagsbrief Richard Wagners an seine Mutter vom 16. September 1846.

glänzten gewiß
ihr hell schimmernde Augen:
nur noch viel schöner!
Ach, möcht' ich Sohn meine Mutter sehn!
Meine Mutter! — ein Menschenweib!«

Die glänzenden Augen der Mutter haben oft liebevoll auf den Knaben herabgeschaut und jedes Bild der Frau Johanna Wagner zeigt diese wundervollen leuchtenden Augen. Das mag an den »glänzenden Wurm« in Sieglindens Augen erinnern und an die typische Situation in den Dichtungen, wo der Held und die Heldin einander minutenlang in die Augen starren (»Fliegender Holländer«, »Tristan und Isolde«, »Die Meistersinger von Nürnberg«) und Blick in Blick tauchen... Wenn Siegfried die Lohe durchschreitet und Brünhilde erweckt, sind es die Gedanken an seine Mutter, die seine Liebe zu Brünhilden durchwirken:

»So starb nicht meine Mutter,
Schlief die Minnige nur?«

Auch in »Tristan und Isolde« fehlen nicht die sinnvollen Spiele unbewußter Gedanken ... Daß Isolde die Frau des Oheims ist, an dessen Hof der durch den Tod seiner Eltern verwaiste Tristan aufgezogen wurde: dieses nahe Verwandtschaftsverhältnis Tristans und Markes, ist es nicht eine variierende Umschreibung des alten Kinderverhältnisses Richard Wagners zu Geyer, den er zu Zeiten auch Onkel Geyer nannte. Morold war im ersten Entwurfe ein Onkel Isoldens, nicht ihr Bräutigam, wie später in Richard Wagners Dichtung, in der Isolde des angelobten Irenhelden ebenso vergißt, wie des später angetrauten Gemahls, wenn Tristan ihr ins Auge blickt. Diese überaus interessante und bedeutungsvolle Verdoppelung des Motivs, daß Isolde gebunden ist, während die Liebe zu Tristan in ihr aufflammt, ist Richard Wagners eigenste Idee, der zuliebe er den übernommenen Sagenstoff umdichtete und vielleicht dadurch determiniert, da unbewußt Gedanken an die zweimalige Ehe Johanna Wagners mitspielten. *) Nicht über-

*) In einer fesselnden Studie über Leonardo da Vinci (dem 7. Heft dieser Sammlung) hat Professor Freud gezeigt, wie Leonardo aus den Gedanken an die zwei Mütter, die seine Kindheit beschützten, das Bild „Die

sehen darf werden, wie Gedanken an die tote Mutter zwei Hauptszenen des Tristan durchziehen und eine der großartigsten Szenen des Parsifals ist es, daß Kundry mit dem Kuß der Mutter den reinen Toren zu verführen sucht:

„Als Muttersegens letzter Gruß
Der Liebe ersten Kuß«.

Richard Wagner hat uns jedoch selbst in die Lage versetzt, auf alle diese Vermutungen, Deutungen und Konjekturen zu verzichten, indem er den Gedanken, daß das Bild der Geliebten von einer Umwandlung und Idealisierung des mütterlichen Bildes sich herleite, so deutlich und unbezweifelbar ausgesprochen hat, daß dieses eine Dokument genügen würde, um unsere Ausführungen zu festigen und dieses Dokument ist die Traumerzählung Walter Stolzings in der ersten Druckausgabe der »Meistersinger von Nürnberg«, die Richard Wagner erst später durch das bekannte Preislied ersetzt hat. Ich setze diese Traumerzählung vollständig hieher und mache schon jetzt darauf aufmerksam, wie bedeutungsvoll in allen drei Versen des ersten Liedes das schöne Bild der Mutter erscheint und wie die Phantasie bis zur Wiege zurückfliegt, in der das Kind von der Mutterliebe behütet wurde:

Fern
Meiner Jugend gold'nen Toren
Zog ich einst aus,
In Betrachtung ganz verloren:
Väterlich Haus
Kindliche Wiege
Lebet wohl! ich eil, ich fliege
Einer neuen Welt nun zu.

*

Stern
Meiner einsam trauten Nächte
Leuchte mir klar,
Daß mein Pfad zum Glück mich brächte.
Mütterlich wahr
Helle mein Auge,
Daß es treu zu finden tauge
Was mein Herz erfüll' mit Ruh'.

---

heilige Anna selbstdritt« gestaltet hat. Wer meine Analyse des Doppelmotivs in »Tristan« willkürlich finden sollte, wird nach der Lektüre der Studie Professor Freuds vermutlich anders darüber denken.

Abendlich
Sank die Sonne nieder:
Goldne Wogen
Auf den Bergen reihten sich:
Türme und Bogen
Häuser, Straßen breiten sich:
Durch die Tore zog ich ein,
Dünkte mich
Ich erkenn' sie wieder:
Auch der alte Flieder
Lud mich ein sein Gast zu sein
Auf die müden Lider
Labendlich
Goß er Schlaf mir aus —
Gleich wie im Vaterhaus.
Ob ich die Nacht
Dort wohl geträumt hab' ob gewacht?

* * *

Traum
Meiner törig goldnen Jugend
Wurdest du wach
Durch der Mutter zarte Tugend?
Winkt sie mir nach,
Folg' ich und fliege
Über Stadt und Länder heim zur Wiege
Wo mein' die Traute harrt.

*

Kaum
Daß ich nah zu sein ihr glaube
Blendend und weiß
Schwebt sie auf als zarte Taube
Pflückt dort ein Reis
Ob meinem Haupte
Hält sies's kreisend, daß ich's raubte
In holder Gegenwart.

*

Morgenlicht
Dämmerte da wieder:
Scherzend und spielend
Täubchen immer ferner wich;
Fliegend und zielend
Zu den Türmen lockt es mich;
Flattert über Häuser hin,
Setzte sich

Auf dem Haus, dem Flieder
Gegenüber nieder,
Daß ich dort das Reis gewinn'
Und den Preis der Lieder.
  Morgenlich
Hab' ich das geträumt.
Nun sagt mir ungesäumt
 Was wohl am Tag
Der holde Traum bedeuten mag.

* * *

  Tag,
Den ich kaum gewagt zu träumen,
 Brachst du nun an
In der Freundschaft trauten Räumen?
 Ist es kein Wahn?
 Sie die ich liebe,
Die das Herz mir schwellt mit süßem Triebe
 Sie steht von Glanz vor mir?

*

  Sag'
Ist es nicht die weiße Taube
 Lieblich und treu
Wie der Jugend holder Glaube?
 Ihr ohne Reu'
 Ganz mich zu geben
Ihr zu weihn mein Glück, mein Heil, mein Leben
Wie, Mutter, dankt' ich's dir?
Sonniglich will sie mir erglänzen:
Nächtliche Schleier
Decken mehr die Augen nicht;
 Heller und freier
 Sah ich nie ein Angesicht:
Ob dem Haupt ihr schwebt ein Reis
 Ob sie das bricht
Von dem Zweig des Lenzen
 Huldvoll ohne Grenzen
 Mir die Stirn' um Sanges Preis
 Bald damit zu kränzen?
  Wonniglich,
Schönster Lebenstraum!
Des Paradieses Baum
Reichst du dies Reis,
Wohl unversehrt ich blühen weiß!

Kann es wohl poetischer und schöner ausgedrückt sein, daß sich die Mutter in Eva, die Geliebte Walters, die dem Poeten das Reis reicht, verwandelt habe?*) Vielleicht wird man es — der letzte Einwand, dem ich die Tür vermauern möchte, durch die er Zugang sucht — willkürlich finden, daß ich einen erdichteten Traum benütze, um Schlüsse zu ziehen, da doch alle Dichtung freies Phantasiespiel sei. So falsch dieser Einwand ist, da es im Gebiete des Seelischen keine Willkür gibt und auch die kühnste Phantasie nichts erfinden kann, was nicht logisch mit anderen Vorstellungen verknüpft wäre; dennoch will ich mich mit ihm befassen, da zum Überfluß auch gezeigt werden kann, daß Elemente, aus denen Richard Wagner diese Traumerzählung gedichtet hat, Bestandteile eines wirklich geträumten Traumes des Künstlers sind und vermutlich typische Bestandteile Wagnerscher Träume gebildet haben.

Drei Jahre vor der Dichtung dieser Traumerzählung berichtet Richard Wagner an Mathilde Wesendonck über einen Traum, den er in Venedig geträumt (25. März 1859): »Wenige Nächte vor meiner Abreise hatte ich aber in Wahrheit noch einen wunderlieblichen Traum, so schön, daß ich ihn Ihnen noch mitteilen muß, wie wohl er viel zu schön war, um mitgeteilt werden zu können. Alles was ich davon beschreiben kann, war ungefähr folgendes: Eine Szene, die ich in Ihrem Garten (der aber mir auch wieder etwas anders war) vorgehen sah. Zwei Tauben kamen über die Berge her; die hatte ich abgeschickt, um Ihnen meine Ankunft zu melden. Es waren zwei Tauben: warum zwei? Das weiß ich eben

*) Die Verwandlung der Mutter in eine Taube und die Rückverwandlung der Taube in die Geliebte mag an den starken Jugendeindruck des »Freischütz« (Verwandlung der Agathe in eine Taube) anknüpfen, wird aber durch diese Reminiszenz nicht ganz erklärt. Richard Wagner hielt sich für den Sohn Geyers — ein Vogelkind, weshalb er in humoristischer Laune unbewußt-sinnreich dichten konnte: »Im wunderschönen Monat Mai kroch Richard Wagner aus dem Ei«. Tauben und Schwäne spielen in seinen Dramen eine große Rolle. Einer Flugphantasie verdankt „Wieland der Schmied« seine Entstehung. So reicht auch dieses Motiv in dunkle seelische Tiefen hinab.

nicht. Sie flogen als Paar dicht nebeneinander. Wie Sie sie erblickten, schwebten sie plötzlich in die Luft auf, Ihnen entgegen, in der Hand schwangen Sie einen mächtigen, buschigen Lorbeerkranz; mit dem fingen Sie das Taubenpaar und zogen das flatternde nach sich, den Kranz mit den Gefangenen neckend hin und her schwenkend. Dazu fiel plötzlich ungefähr wie bei Sonnendurchbruch beim Gewitter, ein so blendender Lichtglanz auf Sie, daß ich davon erwachte.« Wenn nun gleiche oder ähnliche Bestandteile im Traume von 1859 und in der Dichtung von 1862 sich finden, darf man von einer Willkür reden oder muß man nicht vielmehr annehmen, daß gleiche Regungen und gleiche Vorstellungen einmal im Traume, das anderemal in der Dichtung sich bildlich verkörpert haben? Triumphphantasien liegen offenbar beiden zu Grunde, sowohl dem Traume, wie dem Preislied, dieselbe Triumphphantasie, aus der die Schlußszene der »Meistersinger von Nürnberg« hervorgegangen ist, wo Eva den jungen Dichterhelden mit dem Lorbeerreise krönt.

So treffen wir zutiefst, wenn wir Blatt nach Blatt vom »Fliegenden Holländer« vorsichtig ablösen, auf eine unter den Deckblättern verborgene Phantasie des Knaben, worin das Verhältnis des Knaben zu seinem Vater und zu seiner Mutter zum Gegenstand unbewußter erotischer Träumereien geworden. Dieser erste seelische Konflikt des Kindes ist der Ausgangspunkt, von dem alle großen tragischen Konflikte der Wagnerschen Werke herkommen. Was aber hat es bewirkt, daß diese Kindesphantasie, die nach den Gesetzen menschlicher Entwicklung die edelsten Gefühle der Pietät beleben und derart in höherwertigen Elementen aufgehen muß, wirksam, tätig, lebendig geblieben ist? Was hat die erotische Stimmung der Kindheit, die sich in derartigen Phantasien wieder verdichtete, aufgeweckt. Auch dies haben wir schon angedeutet, als ausgeführt wurde, daß es der äußere und innere Zusammenbruch von Richard Wagners Ehe gewesen sei, aus dessen Erschütterungen die Bilder des »Fliegenden Holländers« emporstiegen und wenngleich der äußere Riß wiederum verdeckt wurde, der innere blieb bestehen, der seelische Zwiespalt klaffte

zwischen den beiden Menschen. Dadurch geschah es, daß die in der Ehe nicht mehr voll befriedigten Liebesregungen sich von der Realität ablösten und zur Phantasie der Knabenjahre zurückkehrten. Mit ganz besonderer Schärfe hat Richard Wagner in späteren Jahren dargestellt, wie all sein Schaffen ein Ersatz an Stelle erlebten Glückes sei, die Erfüllung von Phantasiewünschen, die das Leben nicht gestillt. So vorzugsweise in Züricher Briefen: »Nur so viel muß ich Dir sagen, daß meine Kunst jetzt immer mehr das Lied der geblendeten, sehnsüchtigen Nachtigall wird und daß diese Kunst plötzlich allen Grund verlieren würde, wenn ich eben die Wirklichkeit des Lebens umarmen dürfte. Ja, wo das Leben aufhört, da fängt die Kunst an« (an Röckel, 8. Juni 1853). Oder: »Vom wirklichen Genuß des Lebens kenne ich gar nichts: für mich ist ‚Genuß des Lebens, der Liebe‘ nur ein Gegenstand der Einbildungskraft, nicht der Erfahrung. — So mußte mir das Herz ins Hirn treten und mein Leben nur noch ein künstliches werden: nur noch als ‚Künstler‘ kann ich leben, in ihm ist mein ganzer ‚Mensch‘ aufgegangen« (an Liszt, 9. November 1852). »Mir kommen jetzt oft eigene Gedanken über ‚die Kunst‘ an und meist kann ich mich nicht erwehren zu finden, daß hätten wir das Leben, wir keine Kunst nötig hätten. Die Kunst fängt genau da an, wo das Leben aufhört, wo nichts mehr gegenwärtig ist, da rufen wir in der Kunst ‚ich wünschte‘. Ich begreife gar nicht, wie ein wahrhaft glücklicher Mensch auf den Gedanken kommen soll, ‚Kunst‘ zu machen: nur im Leben ‚kann‘ man ja. — Ist unsere ‚Kunst‘ somit nicht nur ein Geständnis der Impotenz? — Gewiß! Besteht unsere Kunst in dieser und alle die Kunst, die wir aus unserer gegenwärtigen Unbefriedigung im Leben heraus uns vorzustellen vermögen! Sie ist alle nur möglichst deutlich ausgedrückter Wunsch« (an Liszt). »Mein im Leben ungestilltes heftiges Liebesbedürfnis ergieße ich in meine Kunst« (an seine Schwester Luise, 11. November 1852). Erfüllung von Phantasiewünschen ist Richard Wagner also das Kunstschaffen gewesen und da ist es selbstverständlich, daß es eine Wiederbelebung der Stimmungen jener Zeit ist, die

nur in der Phantasie lebte — der Kinderzeit. Aus den Enttäuschungen des Lebens und der Liebe, aus den Sorgen der Existenz und des Schaffens, aus der tiefen Unbefriedigung seiner Königsberger Zeit flüchtete sich Richard Wagner mit dem Holländer in die selige Kinderzeit, zum Glück und der Wonne des Phantasierens, des Tagträumens, der Gedankenwünsche und alle vergangenen Regungen wurden wieder wach :

»Träume und Erinnerungen
Nahen aus der Kinderzeit
Flüstern mit den Geisterzungen
Von vergangner Seligkeit,
Und zu Jugendlust — Genossen
Kehren wir ins Vaterhaus;
Arme, die uns einst umschlossen,
Breiten neu sich nach uns aus.«

(Graf Schack, Abenddämmerung.)

An demselben Tage, an dem Richard Wagner den »Fliegenden Holländer« vollendete, griff er nochmals zur Feder, um seiner Mutter einen Brief zu schreiben. Jahrelang war der schriftliche Verkehr unterbrochen worden. Jetzt aber drängte ihn der Anstoß unbewußter Gedanken, denn mit dem »Fliegenden Holländer« war der Musiker wieder in dem Hause eingekehrt, wo er als Knabe gespielt hatte und wieder hatte er die großen, hellen Augen der Mutter auf sich ruhen gesehen . . .

Von demselben Autor erschienen bisher folgende Publikationen:

Deutsche Musik im neunzehnten Jahrhundert. Berlin 1898. Verlag Siegfried Cronbach.

Wagner-Probleme und andere Studien. Wien 1899. Zweites Tausend. Wiener Verlag.

Die Musik im Zeitalter der Renaissance. Berlin. Bard, Marquardt & Cie.

Die innere Werkstatt des Musikers. Stuttgart 1910. Verlag von Ferdinand Enke.

Druck von Rudolf M. Rohrer in Brünn.